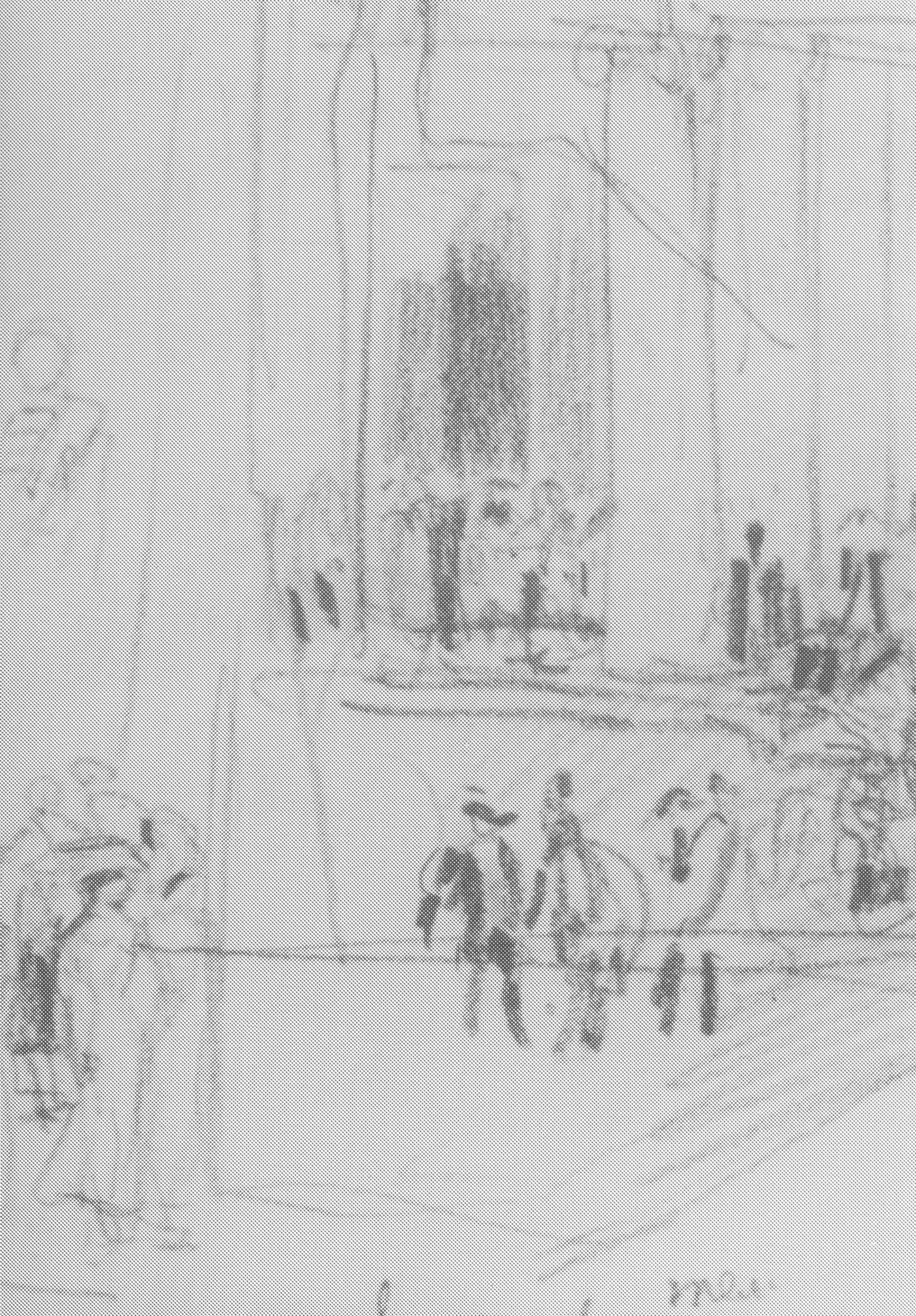


Леонид Пастернак в России и Германии



Министерство культуры Российской Федерации
Государственная Третьяковская галерея
Посольство Федеративной Республики Германия в Российской Федерации

Леонид Пастернак в России и Германии

Из музейных и частных собраний Москвы, Веймара, Марбаха и Оксфорда

Пинакотека. Москва 2001

Каталог

Печатается по решению Ученого совета
Государственной Третьяковской галереи
Генеральный директор *В.А.Родионов*

Ответственный редактор *Я.В.Брук*

Авторы статей
Я.В.Брук, Готтфрид Кратц, В.П.Лапшин, Ада Раев

Подготовка публикаций и научного аппарата
Л.С.Алешина, Я.В.Брук, Е.А.Воронина,
Е.В. и Е.Б.Пастернаки, Т.А.Юдкевич

Автор-составитель каталога *Е.М.Жукова*
при участии сотрудников ГМИИ
Н.И.Александровой, А.А.Савинова, А.Ю.Чудецкой

Фотосъемка *С.И.Степин, А.В.Шароухов*
В каталоге использованы слайды, предоставленные
Национальным музеем им. Ф.Шиллера (Марбах),
г-жой Йозефой Байер (Веймар), Пастернак Траст
(Оксфорд), а также Музеем Ашмолеан (Оксфорд)

Редактор *А.В.Толстой*
Дизайнер *Ю.И.Гулитов*
Верстка *А.Е.Речкуновой*
Корректор *О.Л.Залиева*
Препресс и печать: *Типография «Новости»*

ISBN 5-89580-011-4

На обложке:
Л.Пастернак. Автопортрет. 1920
Л.Пастернак. Портрет Райнера Мария Рильке
(в Москве). 1928

Выставка

Участники
Государственная Третьяковская галерея
Государственный музей изобразительных
искусств им. А.С.Пушкина
Государственный музей Л.Н.Толстого
Государственный Исторический музей
Государственный центральный музей музыкальной
культуры им. М.И.Глинки
Собрания наследников Л.О.Пастернака. Москва
Национальный музей им. Ф.Шиллера. Марбах, Германия
Собрание Йозефы Байер. Веймар, Германия
Пастернак Траст. Оксфорд, Великобритания

Руководитель проекта *Вольфганг Бретт,*
Советник по культуре Посольства Германии в РФ
Координация: Отдел культуры Посольства Германии в РФ
Симоне Фогт, Марина Изюмская

Куратор выставки *Я.В.Брук*
Организация экспозиции *Н.Г.Дивова*

Проект осуществлен
при поддержке *Stadtsparkasse Köln (Германия)*
Ronald Duncan Foundation (Великобритания)
при содействии *Правительства Москвы*
Ассоциации фондов поддержки германской науки
Hasenkamp Internationale Transporte

Организаторы выставки выражают благодарность
Фрицу Пляйтгену (WDR)
Проф. Вильфриду Бергману (DAAD)
Энн Пастернак-Слейтер
Е.В. и Е.Б.Пастернакам
А.Ф.Пастернак
Ф.А.Пастернаку
Н.А.Пастернак
Г.И.Гольдину
Е.Я.Суриц
С.Э.Черняк

Содержание

Многое связывает семью Пастернаков с Германией — прежде всего, конечно, дружба двух поэтов: Бориса Пастернака и Райнера Мария Рильке. Но еще отец знаменитого литератора, художник Леонид Пастернак, провел в Германии существенную часть своей жизни, оставившую важный отпечаток. Правда, когда в 1882 году он начал учебу в Мюнхенской Королевской Академии искусств, он еще не мог догадываться, что останется там дольше, чем на десять лет и что его сын Борис будет черпать вдохновение из германской литературы, а именно — из творчества лирика Райнера Мария Рильке.

Учеба в Германии и поездки в период с 1906 по 1912 годы подарили Леониду Пастернаку множество идей, которые нашли свое отражение во многих его рисунках.

В 1906 году на одной из выставок он познакомился с теми, кого считал примером для своего творчества — Максом Либерманом и Ловисом Коринтом, чьи портреты он впоследствии написал.

Когда в 1921 году Леонид Пастернак принял решение вместе со своей женой Розалией и двумя дочерьми — Жозефиной и Лидией — эмигрировать из России в Берлин, он был в России признанным художником, членом петербургской Академии художеств и преподавателем одного из московских художественных училищ. Его решение не было продиктовано мыслью покинуть родину в поисках обеспеченного существования в Германии. Наоборот, этот шаг дался ему нелегко, тем более, что ему пришлось оставить в Москве обоих сыновей — Бориса и Александра.

Тем не менее, благодаря тесным связям с русскими и немецкими деятелями культуры — а Берлин тогда уже стал центром русской эмиграции — Леониду Пастернаку удалось быстро обосноваться на своей новой родине и с новой энергией продолжить заниматься творчеством. Прежде всего, благодаря своему стилю портретной живописи он быстро заработал себе славу и нашел признание у широкой публики. Среди прочих, его кисти удостоились такие известные личности, как Альберт Эйнштейн, Герман Коген, Рудольф Вирхов, Алексей Ремизов, Михаил Гнесин, Герхарт Гауптман и Райнер Мария Рильке. Он участвовал в выставках в Берлине, Париже, Гааге и Нью-Йорке, а также провел две персональные выставки в 1927 и 1932 годах в галерее Виктора Хартберга в Берлине. Кроме того, в течение многих лет Пастернак вел переписку с многочисленными деятелями культуры и науки в Германии и Европе.

После прихода к власти в Германии национал-социалистов Леонид Пастернак, все больше опасаясь за судьбу своей семьи, был вынужден покинуть страну и в 1938 году переселился в Оксфорд, к семье своей дочери Лидии.

Выставка «Леонид Пастернак в России и Германии» в Государственной Третьяковской галерее в Москве демонстрирует многостороннее творчество Леонида Пастернака — период его учебы в Мюнхене, московские работы, путешествия по Германии, годы, проведенные в Берлине, и, наконец, эмиграция в Оксфорд. Большая заслуга этой выставки состоит в том, что она широко освещает тесную связь Пастернака с Германией, выраженную в живописных полотнах, рисунках, акварелях, эскизах, фотографиях и личных заметках.

Я особенно рад, что на этой выставке впервые в России демонстрируются также две картины Леонида Пастернака, оставшиеся в Германии: портрет Герхарта Гауптмана (1930) из Национального музея им. Ф.Шиллера (Марбах) и портрет Райнера Мария Рильке (1928) из личного собрания Йозефы Байер из Веймара. Кроме того, также впервые в России можно увидеть графические работы из собрания Фонда Пастернака (Пастернак Траст, Оксфорд), которые Леонид Осипович взял с собой, уезжая из Германии.

Особую благодарность я хотел бы выразить Евгению Борисовичу Пастернаку, внесшему большой личный вклад в сохранение культурного наследия семьи Пастернаков. Благодаря его инициативе проект по проведению выставки увенчался успехом.

Настоящий каталог стал плодом сотрудничества Государственной Третьяковской галереи в Москве и художественного издательства «Пинакотека» при содействии Е.Б.Пастернака и Фонда Пастернака (Оксфорд), представленного в лице Энн Пастернак-Слейтер. Это издание не только является приложением к выставке, но и, благодаря опубликованным в нем статьям российских и германских искусствоведов, а также многочисленным архивным материалам, представляет собой уникальное свидетельство о жизни и творчестве художника Леонида Пастернака.

Я благодарю всех, кто участвовал в организации выставки и составлении каталога, за их труд.

Эрнст-Йорг фон Штудниц
Посол Федеративной Республики Германия
в Российской Федерации

Дорогие друзья!

Выставка «Леонид Пастернак в России и Германии» в залах Третьяковской галереи — явление важное и исключительно отрадное.

Тонкий и изысканный мастер, Леонид Осипович Пастернак стал на рубеже XIX и XX веков связующим звеном между культурой России и Германии, отразив в своем творчестве сложное и многообразное переплетение художественных идей и тенденций.

Сама биография художника, разделенная трагическими событиями российской истории на две — российскую и германскую — части делает фигуру Л.Пастернака знаковой для культурного взаимодействия наших стран.

В жизни и творчестве Л.Пастернака с особой силой отразились немецкие пристрастия русской интеллигенции тех лет, общие пути развития художественной культуры двух стран, тесные личные контакты русских и немецких художников.

Даже сегодня для каждого из нас, входящего в мир Рильке или Гауптмана, образы этих великих мастеров создаются не только их произведениями, но и портретами Л.Пастернака.

Особое значение выставке в Третьяковской галерее придает то обстоятельство, что в ее экспозиции две жизненных эпохи художника наконец соединились. Нам представилась редкая возможность увидеть собранные вместе произведения Леонида Пастернака русского и немецкого периодов, оценить весь творческий путь мастера.

Это стало возможным благодаря деятельной и активной помощи организаторам выставки со стороны Посольства Федеративной Республики Германия в России, Национального музея имени Ф. Шиллера (Марбах), госпожи Йозефы Байер из Веймара, госпожи Энн Пастернак-Слейтер и оксфордского Фонда Пастернака (Пастернак Траст).

Специалисты Государственной Третьяковской галереи и издательства «Пинакотека», задумавшие и осуществившие этот замечательный проект, сделали не только прекрасный подарок российскому зрителю, но и внесли ощутимый и ценный вклад в развитие глубоких и плодотворных контактов культур российского и немецкого народов.

Михаил Швыдкой
Министр культуры Российской Федерации

Искусство, равносильное жизни

Я.В.Брук

Отъезд в Германию в 1921 году определил не только ход всей последующей жизни Леонида Пастернака, но и посмертную судьбу его творческого наследия. Ему был отпущен долгий художнический век. Уехав из Москвы признанным мэтром и оказавшись на Западе «новичком», Пастернак, переступив порог 60-летия, продолжал ставить себе новые задачи. Два берлинских десятилетия, несмотря на невзгоды эмиграции и приближающейся старости, по собственному его убеждению, знаменовали для него творческий подъем, позволили двинуться «в сторону свободы живописи»[1]. Обе берлинские персональные выставки — 1927-го и 1932-го годов — имели безусловный, для него самого «сверх всяких ожиданий» успех: впрочем, он привык, что за границей ему «как-то везет больше, в смысле признания, чем дома»[2]. «Я, слава тебе Господи, — лучше теперь пишу — даже сравнивая с последними годами, — не без гордости писал Пастернак в Москву старому другу П.Д.Эттингеру. — ...Моя живопись, особенно за последние годы, стала сильнее, а о рисунке и говорить нечего!»[3].

Тем не менее его позднее творчество оставалось неизвестным на родине, да и прежнее, созданное им в России, постепенно отодвигалось в тень забвения. В 1920-е годы его давние работы еще изредка появлялись на московских выставках, в 1930-е они оказались невостребованными. В новой России о Пастернаке сохраняли память как о друге и иллюстраторе Льва Толстого, в меньшей мере как о бывшем заслуженном профессоре Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Однако в советской художественной реальности 1920–1930-х годов, существовавшей под лозунгом непримиримой идеологической схватки, его творчество, программно чуждое идеям борьбы и протеста, представлялось не актуальным, чтобы не сказать — чуждым. К тому же над художником чем далее, тем все более ощутимо, тяготел грех «невозвращенства».



Л.О.Пастернак. Райки. 1907

Собственно говоря, Пастернак не был эмигрантом. В автобиографических записках он подчеркивает, что уехал из России — как только к тому представилась легальная возможность — ради лечения жены, на время, не сомневаясь в скором возвращении, не меняя подданства (Пастернак и его жена до конца жизни сохранили советское гражданство), оставив за собой московскую квартиру, где жили сыновья и где находилась значительная часть его творческого наследия. Была и еще одна существенная причина к отъезду — вынужденное прекращение преподавательской деятельности, распад Училища, торжество левых направлений в искусстве, которые его не принимали и которые он сам решительно отвергал.

Пастернак никогда не обольщался в отношении происходящих в России политических перемен, складывающегося нового жизнепорядка. В письмах из Берлина он отзывается о годах революции и гражданской войны как о «неслыханно чудовищном времени», когда Россия оказалась оторванной от Европы и культурного мира, когда «жизнь насмеялась над всем святым и ввергла мысль в одну воронку животной борьбы за существование свое и ближайших»[4]. Тем не менее в эмиграции Пастернак сохраняет неизменную лояльность по отношению к советскому строю — он не желает терять связей с родиной. Он поддерживает давние и готов на новые знакомства с людьми искусства, науки, политики. В Берлине в конце 1920-х годов его посещают А.В.Луначарский, И.Э.Грабарь, в 1930-е, по всей вероятности, Н.И.Бухарин, из молодых московских художников — недавние выпускники ВХУТЕМАСа Ф.С.Богородский и Г.Е.Ряжский. Его живо интересуют события советской культурной жизни, судьбы учеников. «Слышно, что жизнь много лучше стала, значит и художествам стало полегче и товарищам, верно, получше»[5], — с надеждой вопрошает художник Эттингера (переписка с ним, начавшаяся еще в 1900-х годах, в годы эмиграции становится для Пастернака окном в мир художественной Москвы). Он делает все, что может, чтобы напомнить о себе: по просьбе Толстовского музея переправляет туда ряд своих давних и новых работ для юбилейной Толстовской выставки 1928 года; пересылает в Москву отзывы из немецких газет и журналов о своих персональных выставках в надежде на публикацию их в советской прессе; направляет в Третьяковскую галерею и Академию художеств экземпляры вышедшей в 1932 году в Берлине монографии к его 70-летию, в подготовке которой он принимал деятельное участие и которой очень гордился. «Ужасно скорбно, — пишет он сыну Борису, — что книга эта не может, а должна бы разойтись в России, хотя бы по школам художественным, библиотекам, а уж о любителях и говорить нечего»[6].

7

искусство, равносильное жизни

При том что он достаточно отчетливо представляет себе реалии советской жизни, его не оставляет мысль вернуться в Москву. С особой остротой этот вопрос встает в середине 1930-х годов с приходом к власти нацистов, когда вступает в силу запрет на занятия живописью лицам не арийского происхождения и когда Пастернак оказался перед угрозой насильственного выселения из Германии как еврей и советский подданный. Намечая маршруты неминуемого бегства — Париж, Лондон, Тель-Авив, Москва, — он останавливается все же на Москве. Его подвигают к этому решению и призывы давних друзей, и неожиданные настойчивые зовы властей. Он вступает в переговоры с высокими советскими должностными лицами. Ему обещают создать все условия для творчества и преподавательской деятельности. Вновь оживает надежда оказаться востребованным, причастным к возрождению классических традиций. «Дело в том, — пишет Пастернак своему старому московскому знакомому, пианисту Д.С.Шору, оказавшемуся в Тель-Авиве, — что там течение или тяга к «ренессансу», жажда художественного образования, стремление к изучению формы, строгого рисунка и т.д., словом, возврат к тому — отсутствие и борьба за которое — подвинули меня к отъезду за границу для спокойной своей работы»[7].

К 1938-му году вопрос представляется окончательно решенным: Пастернаку обещана персональная выставка в Москве к 75-летию со дня рождения и 50-летию художественной деятельности; его картины и рисунки, отобранные для выставки и упакованные в ящики, перевезены в советское посольство в Берлине и готовы к отправке в Москву. Этим намерениям, как известно, не дано было осуществиться: летом 1938 года Пастернаки переезжают в Лондон. Было ли это роковой оплошностью или благодеянием судьбы?..

С этого времени его имя в России звучит еще более приглушенно. Пастернак разделяет участь большинства художников-эмигрантов. Он не был запрещен — он был полузабыт. В истории русского искусства для него не оказалось достойного места. Показательно, что в открывшейся после войны экспозиции Третьяковской галереи, где со времен П.М.Третьякова Пастернак неизменно был представлен, впервые не было ни одной его работы[8].

Инициативу восстановить память о художнике взяли на себя его дети. Усилиями дочерей Жозефины и Лидии, живших в Оксфорде, в 1950–1960-е годы удалось организовать выставки его работ в музеях Англии и Германии. Но главным представлялось воскресить имя Пастернака на родине, и в этом направлении также был предпринят ряд шагов: в 1957 году в Третьяковскую галерею переданы «Материалы к биографии Л.О.Пастернака», составленные на основе семейного архива Жозефиной Пастернак (публикуются в настоящем издании); в начале 1960-х обсуждался вопрос об издании в Москве воспоминаний художника и об устройстве в Третьяковской галерее юбилейной выставки к 100-летию со дня его рождения. Ничему из этого в ту пору не дано было состояться, и вряд ли итог мог быть иным, если вспомнить, что осенью 1958 года началась известная кампания против Бориса Пастернака, закончившаяся его исключением из Союза писателей СССР. Красноречивым документом тех лет остается письмо Лидии Пастернак-Слейтер, адресованное в 1961 году московской знакомой — сотруднице Третьяковской галереи: «Я думала бы, что в Советском Союзе, на Родине все же легче, чем здесь, на Западе, пробить стену безразличия и инерции и добиться ясности и успеха, особенно в таком вопросе, прямо касающемся национальной гордости и радости — ведь папа всю жизнь свою отдал на служение искусству и на прославление русского искусства, где бы он ни был!... Мы с сестрой чувствуем себя виноватыми за то, что никак не удается нам «воскресить» его память, как мы ни стараемся — все всегда разбивается о полнейшее безразличие или даже враждебность тех кругов здесь, от которых все и вся зависит в художественном мире»[9].

Поворотными стали 1970-е годы: в 1975-м в Москве вышла в свет книга воспоминаний Пастернака «Записи разных лет», подготовленная к печати Жозефиной Пастернак и Александром Пастернаком; в 1979-м в Третьяковской галерее состоялась его первая в России персональная выставка, на которой экспонировались произведения как из советских музеев, так и из семейных собраний в Оксфорде и Москве. После выставки несколько первоклассных картин и рисунков из семейного собрания были приобретены в Третьяковскую галерею. Вслед за этим появился ряд серьезных исследований и публикаций. Имя Пастернака было возвращено истории русского искусства. Впервые жизненный путь художника предстал во всей своей протяженности, в разнообразии и динамике творческих интересов и исканий.

* * *

...Выросший в среде одесского еврейства, наделенный живой наблюдательностью, мягким юмором, добросердечием и чуткостью к чужому горю, Пастернак начинал с маленьких жанровых картинок и типажных этюдов, которые делал пером или маслом по памяти (вроде рисунка тушью «Еврейка, вяжущая чулок» 1889 года, который он решился принести в дар П.М.Третьякову и который Третьяков принял). Характерно, что его сверстник Михаил Нестеров, познакомившийся с Пастернаком в конце 1880-х годов, был убежден, что ему следует писать еврейский быт, прочил ему будущность национального жанриста[10]. Однако его последующее развитие пошло иначе. В композициях 1890-х годов из повседневной

московской жизни — от первой большой картины «Вести с родины» (1889), купленной Третьяковым, до полотна «Накануне экзаменов» (1894), попавшего в Люксембургский музей в Париже, — Пастернак монументализирует жанр, обращается к большому формату, пишет не по памяти, а «абсолютно все с натуры», воспроизводя ее «с любовью, тщательностью и наивностью почти самоучки»[11], как оценивает он на склоне лет живописные искания своей юности. Его вещам чужда социальная направленность и критическая тенденция, напротив, в них присутствует нота лирической созерцательности. «Не будучи по существу человеком борьбы и физического протеста, я считал, что воздействовать нужно только словом»[12], — скажет он о себе. Из современных российских мастеров жанра Пастернаку ближе не Репин и Вл.Маковский, но Крамской и Поленов. Он пишет моменты душевной сосредоточенности, самоуглубления, в его картинах царит тишина. «Моя [картина] хорошее впечатление производит, нравится и, право, она из благородных, хотя, может быть, не кричит, и о ней не будут кричать»[13], — эти строки из письма к жене по поводу одной из своих работ 1890-х годов можно было бы посчитать его творческим кредо тех лет.

Необычность устремлений художника обусловила настороженное отношение к нему со стороны старшего поколения передвижников. С 1888 года он в течение пятнадцати лет участвовал на передвижных выставках в качестве экспонента, но так и не был принят в члены Товарищества. Для мирискусников Пастернак представлялся «выходцем» из «стана передвижников»[14], однако его следовало бы назвать их «пасынком». Корифеи Товарищества, ощущая себя призванными спасти его от заблуждения, находили его живопись «недодуманной и неоконченной»[15], но и ровесники сомневались в его способности справиться с большой значимой картиной.

Тем знаменательнее, что в поддержку Пастернака высказались такие авторитеты, как Репин, Поленов, Ге. Поленов отзывался о нем как о «художнике хорошо образованном и со вкусом»[16] и высоко ценил его преподавательскую деятельность в Московском училище. Ге провозгласил Пастернака своим идейным и художественным преемником и однажды в разговоре заметил ему: «Если Вы знаете хоть одного человека, который Вас любит, как я — то становитесь на колени и благодарите Бога за это счастье»[17]. Чуждый греха уныния и ропота на судьбу, Пастернак, несмотря на житейские испытания, и впрямь ощущал себя взысканным милостями Бога — одну из таких милостей, которую он всегда ощущал как незаслуженное счастье, он видел в дружбе Толстого. На склоне лет Пастернак признавался, что после Толстого никто не имел на него столь мощного и определяющего влияния. Вся жизнь Пастернака была проникнута толстовским учением, стремлением к нравственному совершенствованию, а его художественные устремления — жаждой той правды, «всеохватности» в искусстве, высшим образцом которой для него до конца дней оставалось толстовское творчество. Знаменитые иллюстрации к «Воскресению» в своей открытости всем проявлениям российской жизни и в высоте утверждаемых моральных позиций — лучшее тому доказательство.

1900-е годы знаменуют некий новый этап в творчестве художника. Он отказывается от масляной живописи, работает углем, карандашом, акварелью, пастелью, утверждая самоценность графических техник и добиваясь свободы выставляться вещами, выполненными в любой из них. Его перестает привлекать станковая картина, тяготят «путы сюжетности», он хочет позволить себе «награду, отдых, наслаждение» запечатлевать все, что видит его «ненасытный глаз» и что кажется ему интересным и характерным[18]. Основной формой подачи материала становятся этюд и набросок, как наиболее отвечающие «импрессионистическому направлению», к которому Пастернак причисляет себя, и с помощью которых он надеется уловить ту пульсацию жизни, тот «трепет жизненный, который один только и нужен в искусстве»[19]. Он много занимается экспериментированием — ищет более быстрой и свободной манеры письма. Его особенно привлекает пастель как техника, связующая рисунок и живопись, с помощью которой можно передать мерцающий трепет света и цвета, но при этом не растворить в цветовом мареве крепкую рисуночную основу. Таковы пастельные наброски в альбомах заграничных путешествий 1900 — 1910-х годов, по преимуществу архитектурные виды и пейзажи, в художественном отношении принадлежащие к лучшему, что создано мастером в эти годы.

Особую линию в его творчестве, не прекращавшуюся вплоть до последних лет жизни, составляют работы, которые можно было бы объединить названием «детские и домашние сцены». Не случайно его так привлекала в Толстом способность «поддаваться очарованию трогательного и смешного» — он видел в этом «отзывчивость творческого духа», склонность подлинного художника общаться со всем живым[20]. Этой способностью в полной мере обладал и сам Пастернак. Ему открыт и бесконечно интересен мир ребенка. Детская жизнь предстает перед ним в своей тонкой неуловимой изменчивости. «Я знаю, что со стороны это и смешно — но это такая прелесть — это маленькое существо, интересное, забавное, комичное! — адресуется он к С.А.Толстой, наблюдая за годовалой дочерью. — Как дети комичны и забавны в этом возрасте и каждый день и каждый час — по-новому интересны!»[21]

Пастернак приучает себя схватывать детскую модель в движении. «Никаких позирований, это и для детей мучительно!»[22] Он оттачивает глаз и руку в бесконечной череде зарисовок, и в конечном счете это ему удается независимо от того, делает ли он альбомный рисунок или пишет большой живописный портрет. К нему приходит слава лучшего детского рисовальщика и портретиста, но, быть может, самым дорогим свидетельством успеха становится признание высоко ценимого им Серова: «Вы победили дитё!»[23]

Пастернаковские зарисовки маленьких детей заставляют вспомнить образы «Детской» Мусоргского и «Детского альбома» Чайковского, а его отроческие и юношеские образы, если продолжить музыкальные аналогии, следовало бы сопоставить с героями «Щелкунчика». С замечательным умением передать характер и психологию юности Пастернак изображает ту пору, когда детство на переломе и когда в душе вспыхивают первые зори чувства. Его юношеским персонажам и прежде всего изображениям собственных детей, будь то рисунки углем, сангиной, пастелью или наброски маслом, свойственна — как редко у кого из русских художников, разве что у Серебряковой — подкупающая чистота. Они погружены в себя: читают, рисуют, шьют, слушают музыку, овеянные духом семейного единения и той атмосферой душевной ласковости, которая неотъемлема от искусства Пастернака. Это и портретные зарисовки, и домашние сцены. Независимо от того, происходит ли действие в комнатах, в них неизменно присутствует ощущение дома. Особенность Пастернака — в умении поднять домашние сюжеты над уровнем обыденной повседневности, придать им черты значительности, едва ли не идеальности. Это и конкретные житейские эпизоды (недаром большая часть из них имеет точную авторскую дату и такое же точное указание на сюжет), и нечто большее: воплощение тех идеальных представлений о доме, о природе семейных отношений, которые лежали в основании всей жизненной позиции Пастернака и в которых, по замечанию Эттингера, ощутима «какая-то преемственная, расовая любовь к семейному очагу»[24]. Домашние сцены, портреты детей — это в такой же мере повседневный реальный быт, в какой и высокая жизненная программа. Об этом замечательно точно на-писал Борис Пастернак отцу в 1934 году: «Мне кажется, что лучше всех ты рисовал Толстого и Женю [Жозефину] ...Женю ты рисовал так, что она постоянно росла согласно рисункам, следовала в жизни за ними, на них воспитывалась больше, чем на чем-нибудь другом»[25].



Розалия, Борис, Леонид, Александр Пастернаки
Москва. 1905

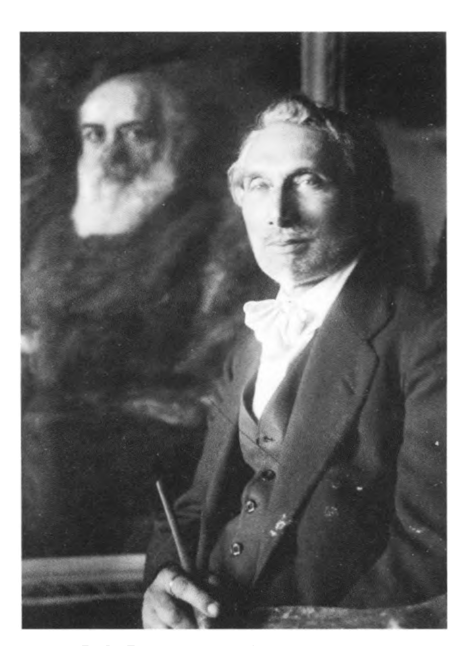
Мирское по темам, его искусство по сути своей религиозно. Пастернака не оставляет ощущение жизни как таинства. Недаром он так любит изображать домашние сцены в вечернюю пору, при свете лампы или свечи (лучший пример — картина «Л.Н.Толстой в кругу семьи. Под лампой», 1901–1902). Для него это не просто интересная и трудная живописная задача, он ищет не только оригинальных цветовых комбинаций, впечатляющего импрессионистического эффекта — он хочет уловить тот таинственный момент людского существования, когда дневная жизнь, будничная и натруженная, поднимается в сферу идеального, когда в ней ощутимо присутствие тишины и гармонии, говоря его собственными словами, хочет «передать в живописи всю музыкальность и интимность, которую дает именно искусственный свет лампы или свечи»[26]. От этих его работ прямой путь к мотиву свечи в поэзии Бориса Пастернака, к «интимной» графике 1920-х годов, к «вечерним комнатам» Верейского и Купреянова, а сами они восходят едва ли не к световой партитуре поленовской «Больной», но в еще большей степени — к светотени Рембрандта, которого Пастернак боготворил и который был ему дорог как «величайший интимист», художник «изумительной глубины чувства»[27].

1910–1920-е годы выявляют новые тенденции в его творчестве. Оно монументализируется, в нем отчетливо проступают черты неоклассики, появляются особо приподнятые, если не сказать гимнические интонации. Пастернаком все чаще владеет ощущение жизни как некоего празднества, дарованной благодати, и за это он готов ежеминутно благодарить Творца. Он признает, что «за красотой Божьего мира стоит величайший художник» и что искусство, воспроизводящее его творение, не может не быть религиозным[28]. В то время как передвижники провозглашали примат жизни над искусством, а мирискусники имели девизом «Искусство свободно, жизнь в оковах», Пастернак хочет создать «искусство, равносильное

жизни»[29]. Он ищет такой живописный язык, который передал бы его «преклонение перед красотой, формой и величием природы»[30] — Толстой имел основания, шутя, называть его язычником за его «всегдашнее увлечение формами, телом, красотой, цветом, пластикой, цветом и прочим»[31]. В одном из поздних писем Борис Пастернак, вспоминая об отце, так определяет, чем обязан ему: «Это отношение к жизни, то есть удивление тем, как я счастлив и какой подарок — существование, у меня от отца: очарованность действительностью и природой была главным нервом его реализма и технического владения формой»[32].

Поворотной в своем творчестве Пастернак считал картину «Поздравление» (1914). Это групповой семейный портрет: дети художника — четыре фигуры в величину натуры — поздравляют родителей с днем серебряной свадьбы. Пастернак снова переходит на масляную живопись, но пишет очень жидкими красками, позволяющими достигнуть почти что фрескового эффекта. Это картина, написанная «для себя», «себе на радость», с программной оглядкой на старых итальянских мастеров, на великих венецианцев Веронезе и Тициана. Отныне заветной задачей Пастернака, его «целью и мечтой» становится синтез двух начал: итальянского и рембрандтовского. «Моя неутолимая жажда и страсть живописца, жажда цвета и света (я ведь южанин!) на стороне итальянцев, их понимания формы и цвета; именно их живописное искусство в радостных красках, как у венецианцев, «языческое», захватывает меня еще больше»[33].

Основной стержень в позднем творчестве Пастернака — портрет, излюбленный портретный жанр — групповые композиции. «Поздравление» — своего рода парафраз на темы семьи, домашняя сцена поднята до уровня блестящей живописной группы. Если вновь воспользоваться аналогиями из области столь любимого художником музыкального творчества, его поздние групповые и двойные портреты («Цетлин и Высоцкий (За чашкой кофе)», 1913; «У Константина Коровина. Шаляпин и художники (Старинные песни)», 1912; «Бах и Збарский (В лаборатории)», 1920) — нечто подобное концертным транскрипциям, в которых скромная изначальная тема преображается в изысканной аранжировке. Независимо от того, к какому жанру он обращается, поздний Пастернак, по точному выражению берлинского критика, «художник большого формата»[34]. В лучших из портретов он в полной мере добивается именно того, что ставит перед собой в качестве очередной большой задачи: «достижение одновременно и характеристики, т.е. сходства, и живописной декоративности, в особенности же, немногословности»[35].



Л.О.Пастернак. Москва. 1919
Фото Р.Иогансона

Конец 1930-х — 1940-е годы — драматический эпилог его полувекового творческого пути. Пастернак ощущает современность как «жуткое время», когда «правда подавляется под страхом наказания, и торжествует ложь — этот фашизм, гитлеризм...»[36]. Ему постепенно изменяют силы; все чаще он ощущает гнет усталости от многолетней житейской борьбы и непрерываемых забот. Оглядываясь на прожитую жизнь, он корит себя за то, что не сделал в искусстве «сколько и как следовало бы»; он готов взять под сомнение даже главный постулат своей жизненной философии и утверждает, что «художники не должны обзаводиться семьей» и что «искусство требует совершенного посвящения ему...»[37]. Пастернака не оставляют новые творческие планы и замыслы, но он с горечью ощущает, что для их воплощения не остается сил. Образы встающих перед ним еще не реализованных произведений грандиозны: он мечтает написать «Праздник образованности, ума, мудрости, справедливости, гуманности и т.д.»; задумывает воплотить Ветхий Завет в фигуре могучего Патриарха; еще одна тема из ненаписанного — «Библейское наказание Божие: художник Дега и другие... ослепшие» (этот замысел удивительным образом перекликается с одной из самых ранних его картин «Молитва ослепших детей»). Иногда его посещают цветовые галлюцинации, «видения», как он их называл: «какие-то живые массы, искрившиеся блеском звезд и самоцветных камней...»[38]. Он понимает, что никогда не напишет всего этого. Его томят сомнения: нужно ли вообще искусство в нынешнюю варварскую, разбойную пору? Ему представляется, что искусство ныне не нужно никому: «пока это звериное начало (идея реванша) будет жить в человеке, войны не пройдут, и ничего нового не будет создано...»[39]. Все чаще его настигает отчаяние от мысли о напрасности пройденного им жизненного пути.

Он утешается давним воспоминанием. Когда-то Толстой, в пору их совместной работы над первым изданием «Воскресения», в момент, когда его, молодого художника, одолевали мрачные мысли о неблагодарности художнического труда, утешал его и убеждал не бросать, продолжать работу: «Помните, Леонид Осипович, все прейдет... все. И царства, и троны прейдут, и богатства, и миллионы. Все изменится, и ни нас, ни правнуков наших не будет уже, и от костей наших не останется ничего. Но если в наших произведениях есть хоть крупица настоящего искусства, они будут жить вечно»[40].

Примечания

[1] Пастернак Л.О. Записи разных лет. М., 1975, с. 104 (далее: Записи).

[2] Письмо к С.П.Дягилеву. 14 марта 1902. — Из переписки Леонида Пастернака. В кн.: Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник 1995. М., 1996, с. 338 (далее: Из переписки).

[3] Письмо к П.Д.Эттингеру. 15 февраля 1927. — Эттингер П.Д. Статьи. Из переписки. Воспоминания современников. М., 1989, с. 212 (далее: Эттингер); Письмо к П.Д.Эттингеру. 17 января 1928 (см. с. 76 наст. изд.).

[4] Письмо к Б.Л. и А.Л.Пастернакам. Октябрь 1923; письмо к Р.М.Рильке. 8 декабря 1925.

[5] Письмо к П.Д.Эттингеру. 19 июля 1925. — Эттингер, с. 199.

[6] Письмо к Б.Л.Пастернаку. 8 января 1935 (см. с. 79 наст. изд.).

[7] Письмо к Д.С.Шору. 16 сентября 1936 (см. с. 80 наст. изд.).

[8] См.: Каталог художественных произведений, находящихся в экспозиции Государственной Третьяковской галереи. Изд. 28. М., 1947.

[9] Письмо Л.Л.Пастернак-Слейтер к К.В.Фроловой. 8–9 апреля 1961. — ОР ГТГ, ф. 195, ед. хр. 104.

[10] Записи, с. 137.

[11] Письмо к Б.Л. и А.Л.Пастернакам. Июль 1924.

[12] Записи, с. 21.

[13] Письмо к Р.И.Пастернак. 23 апреля 1891. — Из переписки, с. 316–317.

[14] См.: Сергей Дягилев и русское искусство. Статьи, открытые письма, интервью. Переписка современников о Дягилеве. В 2-х тт. Т. 2. М., 1982, с. 396.

[15] Письмо М.В.Нестерова к Л.О.Пастернаку. 6 февраля 1890. — Из переписки, с. 314.

[16] Письмо В.Д.Поленова к Н.В.Поленовой. 23 сентября 1894. — ОР ГТГ, ф. 54, ед. хр. 604.

[17] Письмо к Р.И.Пастернак. 3 марта 1894. — Из переписки, с. 329.

[18] Записи, с. 43; письмо к Р.И.Пастернак. 16 мая 1891. — Из переписки, с. 318.

[19] Записи, с. 225, 242.

[20] Записи, с. 204.

[21] Письмо к С.А.Толстой. 27 июня 1901. — Из переписки, с. 337.

[22] Записи, с. 242.

[23] Записи, с. 118.

[24] Еврейская художественная галерея. Вып. 1 [Текст П.Д.Эттингера]. М., 1903.

[25] Борис Пастернак. Письма к родителям и сестрам. Кн. II. Stanford, 1998, с. 116.

[26] Записи, с. 38.

[27] Записи, с. 235; Академик Л.О.Пастернак. Рембрандт и еврейство в его творчестве. Берлин, 1923.

[28] Записи, с. 102, 104.

[29] Письмо к П.Д.Эттингеру. Лето 1901. — Эттингер, с. 83.

[30] Записи, с. 104.

[31] Записи, с. 242.

[32] Борис Пастернак. Письма к родителям и сестрам. Кн. II., с. 283.

[33] Записи, с. 235.

[34] См. с. 45 наст. изд.

[35] Записи, с. 80.

[36] Записи, с. 102.

[37] Записи, с. 106.

[38] Записи, с. 104, 106, 110.

[39] Записи, с. 110.

[40] Записи, с. 195.

Леонид Пастернак в Берлине

В.П.Лапшин

Тринадцатого сентября 1921 года Леонид Осипович Пастернак, в недавнем прошлом действительный член петербургской Академии художеств, преподаватель Московского Училища живописи, ваяния и зодчества, а также участник многих крупнейших российских и зарубежных выставок, уезжал из Москвы через Ригу в Берлин.

С Германией его многое ранее связывало. Здесь он двадцатилетним учился в Мюнхенской Королевской Академии (1882–1885), показывал свои работы в берлинском художественном салоне Эмиля Шульте совместно с финским художником Акселем Галлен-Каллелой и тогда же познакомился с Ловисом Коринтом и Максом Либерманном (1905–1906), позже участвовал во многих коллективных выставках Мюнхена, Дюссельдорфа, Берлина и совершил в эту страну еще одну поездку перед Первой мировой войной (1912).

В 1921 году, приближаясь к своему шестидесятилетию, он отправлялся в германскую столицу вместе с женой Розалией Исидоровной, младшей дочерью Лидией (старшая Жозефина двумя месяцами ранее уже прибыла туда), оставив в Москве двух взрослых сыновей Бориса и Александра, «уплотненную» квартиру на Волхонке, большое число живописных работ, рисунков на ее стенах, в альбомах и сундуках. Необходимость скорейшей поправки здоровья, прежде всего, заставила сделать его этот нелегкий шаг для того, чтобы «в новых условиях создавать себе право за общим столом».

Берлин начала двадцатых годов, как известно, — крупнейшее средоточие русского зарубежья. Там художники: А.М.Арнштам, О.Э.Браз, К.И.Горбатов, С.Ф.Колесников, Г.К.Лукомский, Ф.А.Малявин, В.Н.Васютин, И.А.Пуни, чета Фалилеевых (В.Д.Фалилеев, Е.Н.Кочура-Фалилеева), П.Ф.Челищев, М.З.Шагал; литераторы: Ю.К.Балтрушайтис, А.М.Горький, В.И.Горянский, Б.К.Зайцев, М.А.Осоргин, А.М.Ремизов, Тэффи, В.М.Ходасевич, М.И.Цветаева, Саша Черный, И.С.Шмелев и многие другие представители русской культуры. Там же издательства: З.И.Гржебина, И.П.Ладыжникова («Слово»), журнал А.С.Ященко «Русская книга» («Новая русская книга»), газеты «Накануне», «Руль» и так далее. «Берлин, — делился Л.О.Пастернак впечатлениями с московским другом — историком и художественным критиком П.Д.Эттингером, — превращается в российский центр». Правда, не слишком надолго. Уже к середине двадцатых, после повального переселения русской эмиграции, главным образом, в Париж, таким центром для многих становится французская столица.

С первых дней пребывания в Берлине Пастернак, несмотря на ряд неблагоприятных обстоятельств личного характера («слабость моего здоровья») и бытовых забот («...квартиры, которые мы могли бы снимать. Обычно тесные, темные, загроможденные мебелью, нам ненужной и громоздкой, мастерской, конечно, не было»), захвачен энергией своих соотечественников, увлеченных созданием «русской среды» на германской земле. И это сказывается на его участии в осуществлении самых разных творческих проектов.

Пастернак получает предложение на создание ряда портретов, подбирает по просьбе Г.К.Лукомского несколько произведений предшествующих лет («Толстой в семье», «Вечеринка с Шаляпиным» и др.) для экспонирования на Парижской выставке, принимает заказ на выполнение рисунков к книге, посвященной берлинским гастролям Московского Художественного театра («должен рисовать все и вся по этому поводу»), дает согласие на иллюстрирование сочинений Л.Н.Толстого «Воскресение», «Чем люди живы», задумывает издание собственных воспоминаний — «еще и еще миллион затей, надежд и пр. Рук не хватает».

Среди новых работ: портрет химика Л.Я.Карпова, литератора Л.И.Шестова, много рисунков «домашнего характера», в которых запечатлены жена, дочери. «Если будет время, — сообщает он сыновьям в Москву, — я Ремизова, Белого и др. нарисую непременно». Это все в 1921-м.

Годом позже он трудится над портретом живописца Германа Штрука (гравюра на меди) и тремя другими портретами. Кроме того, в Берлине осуществляется ряд изданий: «На днях <выходит> мой «Альбом портретов еврейских деятелей», «Рембрандт <и еврейство в его творчестве>», готовится моя монография. Дел у меня через голову!».

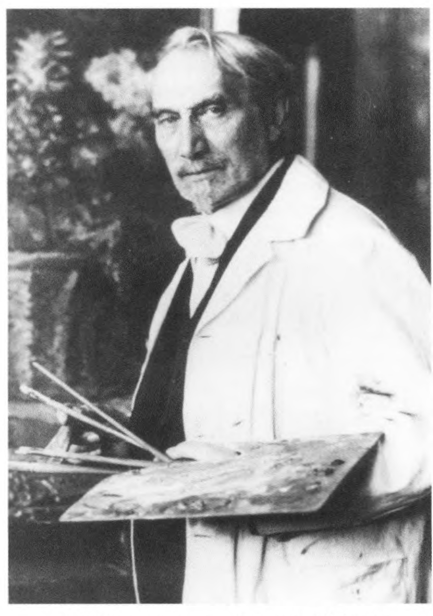
В течение двух последующих лет среди портретируемых: М.Ф.Гнесин, А.М.Ремизов (оба — 1923), Б.Л.Пастернак, Альберт Эйнштейн, Рудольф Вирхов, философ Герман Коген (все — 1924).

Несмотря на возникавшие в его творчестве немецкие темы, Пастернака не могло не огорчать одно обстоятельство: при попытке войти в контакт с местными коллегами он ощущал в художественной среде то, что для себя назвал «боязнь конкуренции». «Это же чувство, — рассказывал художник,- я прочитал и на некоторых лицах и во время моего участия в Secession'ах».

Не случайно он особенно тяготел к русским связям. В ряду его Берлинских встреч — художники, музыканты, издатели: И.Э.Грабарь, З.И.Гржебин, Г.К.Лукомский, Н.В.Синезубов, К.А.Сомов, С.С.Прокофьев, Л.И.Шестов, И.Г.Эренбург. Собирался Пастернака навестить Ф.И.Шаляпин. 17 мая 1924 года артист сообщал: «Буду очень рад повидать Вас и обнять». Его посещают сыновья: Борис с невесткой, художницей Евгенией Владимировной, и Александр — «дорогие волхонцы» или

«соколики», как он их постоянно называл в обширных и обстоятельных письмах. Среди других адресатов: П.Д.Эттингер, Н.В.Поленова, а также Т.Л.Сухотина-Толстая (Италия), П.А.Нилус (Австрия), Р.М.Рильке (Швейцария). Последнему он писал 8 декабря 1925: «Помните ли Вы еще очаровательную, теперь ставшую легендарной сказкой Москву?.. Толстого, его дом, Ясную Поляну?». Воспоминания о прошлом обращены были и к другой стороне прежней жизни: «Небывалое в истории пронеслось повсюду, над всеми — но особенно над нами... В годы нашей революции оторванные от Европы и культурного мира, среди кошмарных условий нашей русской жизни...».

Упомянутый круг общения сопровождал его с начальных лет берлинской жизни, когда он еще был полон надежд. Сыновьям в 1921-м: «Бог не оставляет меня текущей работой. Мой... оптимизм опять мне подсказывает, что все образуется... Да, образуется неукоснительной выдержкой и волей». Но уже в 1923-м, когда в конце года очевидным стало падение марки, удорожание жизни, и начался отток эмигрантов из Берлина («россы стаями покидают Берлин, — сообщает он в октябре Борису, — едут в Париж и другие места»), Пастернака посещают иные настроения. В декабре он вновь пишет сыновьям: «В смысле заработков здесь стало как у вас, не до искусства. Все стремятся в Америку, и я не оставляю мысли и готовлюсь к этому». И еще: «Чем больше мы живем здесь, тем настойчивее и властнее встает вопрос, где же мы, и как дальше». Однако самочувствие жены, учеба дочерей в университете не позволяют стронуться с места.



Л.О.Пастернак. Берлин.1920-е

К середине двадцатых годов творческую жизнь Пастернака, казалось бы, можно было считать налаженной. Он участвует на международных выставках в Берлине (1924–1926, Сецессион), в Гааге (1924, Выставка русских художников: Н.С.Гончарова, К.И.Горбатов, В.Н.Масютин, М.Ф.Ларионов, В.И.Шухаев и др.), в Нью-Йорке (1924, Выставка русского искусства). В том же 1924 году по предложению редактора и издателя парижского иллюстрированного журнала «Жар-птица» А.Э.Когана Пастернак совершает шестинедельное путешествие в Палестину — одно из самых ярких впечатлений той поры: «кто не видел Востока, тот не видел ничего». Из Палестины художник привез множество натурных зарисовок, выполненных акварелью, пастелью, карандашом, маслом. «Я ни секунды не зевал, — сообщал он в июле 1924 П.Д.Эттингеру, — метался, набрасывал.., в моментальности зарисовок перещеголял всех, фотограф спасовал». Тогда же он написал еще портрет главы Английской администрации в Палестине Герберта Самюэля.

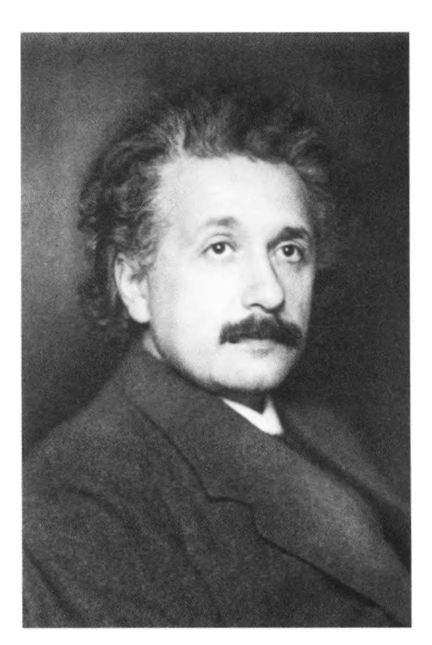
Наряду с художественным творчеством Пастернак все чаще обращается к литературной работе, к которой он шел как бы исподволь. Многочисленные записи «для себя» об искусстве и встречах — в альбомах, на форзацах книг — и целенаправленные, рассчитанные на публикацию воспоминания. После возвращения из Палестинской экспедиции он записывает впечатления о поездке. И, конечно же, не оставляет работу над портретами, хотя в этой области испытывает наибольшие трудности. «Экономический кризис, — писал он в июле сыну Борису, — все больше и больше суживает и без того малый контингент могущих позволить себе заказать портрет даже в тысячу марок, а уж о покупке картин — нет речи». Отмечая малую посещаемость выставок картин, он задается вопросом: «Может быть и вообще искусство теперь никому не нужно?» (Эттингеру, 19 июля 1925 года). И все же: «не могу «отдыхать» — ничего не делать»; «я все еще кое-как стою на мостике».

Особенно плодотворным для него оказался 1927 год. Он воссоздает утраченный в Москве литографированный рисунок «Бетховен» («...работал как каторжный, измучился до того, что ночи не спал», — сообщал он сыну Борису) и делает другой карандашный — «Эйнштейн, играющий на скрипке», создает ряд портретов деятелей немецкой культуры: художников Ловиса Коринта, Макса Либерманна, историка Адольфа Харнака и др.

И тем не менее, несмотря на все эти, как будто бы благоприятные обстоятельства, Пастернак не мог забыть, что он живет в чужой стране. «Здесь мало или совсем не знают русских», — писал он П.Д.Эттингеру зимой 1927. Несмотря на шестилетнее пребывание в Германии, он не мог свыкнуться с положением человека, которому отнюдь не в молодые годы надо почти все начинать сначала. Сыновьям: «Достигнутое огромными усилиями, долгими годами... имело значение для

старости, к которой человек готовится... это достигнутое имеет значение лишь в условиях и широтах, где достигалось». Его угнетает мысль о необходимости конкурировать на иностранном рынке, гложут заботы о будущем, «кто же... обо мне, о нас стариках позаботится». В его лексиконе появляются слова «усталость», «безнадежность» и осознание того, что здесь, в Германии, происходит «завершение еще одной полосы жизни». Все это в октябре 1926. А в ноябре того же года он снова пишет сыну Борису: «Так мне под конец все надоело, должно быть от старости и борьбы долголетней житейской, от непрерывных забот, денно и нощно грызущих мозг... подумайте, дети, ведь сейчас мне шестьдесят пятый год, с искусством все хуже и хуже... кто же обо мне подумает и позаботится о моей «безработной» старости, угрожающей тянуться долго, ибо сердце у меня не по времени здоровое».

Надеясь преодолеть все эти чувства и настроения, в 1927–1928 годах он решается показать в Берлине персональную выставку произведений. В этом поступке видятся и конкретные профессиональные причины. Художник стремился устроить «смотр» своего искусства, проверить, интересно ли оно зрителю. Его художественные воззрения не претерпели изменений под влиянием времени. Он по-прежнему преклонялся перед классиками Возрождения, любил импрессионистов и отчужденно воспринимал Пикассо, Кокошку и всю группу экспрессионистов. Кроме того, с помощью предстоящей выставки он пытался выяснить, насколько актуально его участие на художественном рынке, где, по высказыванию Пастернака, даже произведения местных мастеров «мало покупают — Германия все же переживает тяжелое время». Последнее из числа главных соображений: «Нет возможности, — сообщал он в Москву, — долго не выставлять, особливо, когда надо здесь в мои годы создать себе имя... Я ведь все же величина incognito, а главное у них помимо мерки и т.д., главное заработать на продаже; а продавать у меня, который пишет главным образом портреты на заказ — не очень то... разгонишься».



Альберт Эйнштейн
Берлин. Конец 1920-х

Это первая в жизни художника персональная выставка живописи и графики («Что-то будет!») состоялась в частной галерее берлинского антрепренера Виктора Хартберга. Пастернак показал на ней пятьдесят четыре работы, исполненные в самых разных техниках: масло, акварель, пастель, карандаш. Они представляли тематические интересы автора и основные жанровые направления его творчества.

Там были произведения, посвященные России: серия «Л.Н.Толстой» (портрет писателя, «Читающий Толстой», «Толстой за работой», «Толстой и русские философы В.С.Соловьев, Н.Ф.Федоров»), портреты деятелей культуры (Б.Л.Пастернак, С.В.Рахманинов, А.М.Ремизов, Ф.И.Шаляпин), московский пейзаж («Зимняя сцена»).

Другую тематическую часть составляли работы, отражающие встречи Пастернака с немецкими деятелями культуры. Среди них портреты художников Ловиса Коринта, Германа Штрука, теолога Адольфа Харнака. Показаны были и зарисовки берлинских бытовых сцен. Более десяти живописных и графических сюжетов напоминали о поездке Пастернака в Палестину.

Результаты выставки — моральные и материальные, несмотря на опасения художника, превзошли его ожидания. Сообщал сыновьям: «Успех у меня, слава Богу, сногсшибательный». Выставка вместо первоначально обозначенных трех недель работала целый месяц. Продана была почти половина экспонированных работ. «Антрепренер Hartberg доволен таким «урожаем», а так едва хотел устраивать выставку — относился с недоверием — ведь я чужой, незнакомый, а у него все известные и из молодых, каково мне было ходить и «предлагать» себя...» Художник радовался: «Во всех газетах самые лучшие отзывы». «Ко мне после этих рецензий приходили, на меня смотрели — откуда я такой взялся, где я был раньше». Особенно доволен он был отзывом немецкого критика Фрица Шталя о портрете Коринта: «Принадлежит к лучшим портретам современников, когда-либо виденным мною за долгую мою жизнь», — с гордостью уведомлял Пастернак Эттингера 28 декабря 1927 года.

Для самого художника выставка была важна еще и по другой причине. «А знаете, — писал он П.Д.Эттингеру, — по чистоте душевной, по совести скажу: я очень доволен, и страшно интересно увидеть себя в порядочном количестве

и разнообразии, и Вам откроюсь, что я, слава тебе, Господи, лучше теперь пишу, даже сравнивая с последними годами, а в общем, этот смотр в себе имеет кое-что, думаю, что и Вам бы понравилось».

Пастернак прилагает усилия, чтобы и на родине появились материалы о выставке. Он пересылает в Москву отзывы, появившиеся в немецких периодических изданиях («Berliner Tageblatt», «Abend Blatt», «Vossishe Zeitung»), надеясь на публикацию в русской прессе статей с репродукциями, и даже предлагает условное название: «Успехи русского искусства за границей». Однако усилиям Б.Л.Пастернака и П.Д.Эттингера не суждено было реализоваться.

Тем не менее, художник не был забыт российскими коллегами. Еще в 1926-ом году он получает от Я.А.Тугендхольда предложение сделать для журнала «Красная Нива» страницу рисунков «Улица Берлина ночью». И в том же году — обращение Толстовского музея: просьба восполнить недостающие у них работы Пастернака. Позже его работы экспонируются на московской выставке «Гравюра СССР за 10 лет» (1927); доклад о графическом искусстве художника П.Д.Эттингер прочтет на заседании Академии художественных наук (1928). «Читал тепло», — сообщит отцу Б.Л.Пастернак. В Ленинграде скульптор И.Я.Гинцбург, выступая на собрании «Общины художников» (1928), будет говорить о достоинстве пастернаковской графики. Эту же сторону дарования художника выделял И.Е Репин. Из Финляндии он напишет Пастернаку: «Двадцать семь лет прошло, и передо мной, как сейчас — на <Всемирной> парижской выставке <1900 года> — целая серия Ваших великолепных иллюстраций к «Воскресению» Л.Н.Толстого. Случилось, что я был в обществе Юры <Репина — сына художника>, мы стояли перед Вашими иллюстрациями, и все-все хвалили с неподдельным восхищением Ваши труды — дивная коллекция».

Зимой 1928 года Пастернака («совсем седой, но очень собранный и энергичный») навещают в Берлине недавние выпускники ВХУТЕМАСа Ф.С.Богородский и Г.Г.Ряжский. Богородскому запомнилось: «Его большая квартира была заполнена главным образом портретами, написанными смело, широко, с европеизированным налетом в почерке. Леонид Осипович дружил с известным живописцем Л.Коринтом, видимо, в некоторой степени влиявшим на творчество Пастернака, который был, однако, более серьезным мастером, чем Коринт. Последние портреты Леонида Осиповича отличались необыкновенной внутренней силой. Одна из стен небольшой комнаты была сплошь увешена этюдиками, которые были сделаны не как копии, но как упражнения по поводу популярных картин великих мастеров Ренессанса... Эти маленькие копии поражали не только очевидной близостью к оригиналам, но и блестящим мастерством выдающегося живописца».

После персональной выставки Пастернак переживает определенный творческий подъем. Он увлечен литературной работой. Пишет в связи с юбилеем Л.Н.Толстого для немецкого журнала «Literaturishe Welt» воспоминания о знакомстве с писателем и работе над иллюстрациями к «Воскресению». «Вообще, — сообщал он сыну Борису в 1928-м, — я, братец, думаю у тебя хлеб отбивать: umgesattelt <т.е. без подготовки> и стал писателем. Перед этим написал воспоминания о Поленове... А еще перед этим написал я о Ник. Фед. Федорове по-немецки статейку».

Русские связи его по-прежнему крепко «держат»: он знакомится в Берлине с Борисом Пильняком (1928), присутствует вместе с О.Э.Бразом на открытии выставки «Памятники древнерусской живописи. Русские иконы XII–XVIII веков», привезенной в Германию И.Э.Грабарем и показанной в Берлинском музее прикладных искусств с 18 февраля 1929-го, намеревается посетить выставку картин Л.М.Козинцевой-Эренбург (1929), читает «Конармию» И.Э.Бабеля («настоящий, очень талантливый») и, конечно же, знакомится с новыми публикациями Б.Л.Пастернака. В их ряду — первая часть «Охранной грамоты» («это уже очень серьезное, очень тонкое, очень на «высоте» — художественное литературное произведение»), «Повесть» («признаюсь, мне больше нравится, чем «Охранная грамота»). Как и прежде, он ведет активную переписку с давними знакомцами по России: поздравляет И.Е.Репина с 85-летием (тот ответил 15 сентября 1929: «Дорогой глубокоуважаемый Леонид Осипович — благодарю, благодарю, благодарю... Хотелось бы Вас расспросить о многом... Чем теперь заняты? Что поделываете...». И в конце: «Вас любящий и почитающий Илья Репин»); вспоминает Рильке, ушедшего из жизни в самом конце 1926 года и выполняет его портрет по памяти на фоне московского пейзажа (в том же году поэт писал Пастернаку: «Все, что касается старой России... все это осталось для меня родным, дорогим, святым и навечно легло в основание моей жизни!»).

В начале 1930-х, преодолевая болезненное состояние (из-за слабеющего зрения ему пришлось боле полугода не работать), художник по-прежнему достаточно активен. В ряду его моделей: Герхарт Гауптман (1930), профессора Мюнхенского университета — физик и химик Казимир Фаянс, историк и философ Эрнесто Кодиньола. Тогда же создана композиция «Иоганн Себастьян Бах и Феликс Мендельсон Бартольди» (1930) и задумана другая на музыку Камилла Сен-Санса «Прялка Омфалы» («Геркулес и Омфала»), выполнены «большей частью акварелью или цветными карандашами» пейзажи Баварии, пастелью — натюрморты, сделаны наброски, зарисовки с жены, детей, внуков. Пастернак начинает готовиться к новой персональной выставке.

Весной 1930 года художник сообщал сыну Борису: «Я по-прежнему много работаю (к будущей выставке) и работа — это единственное верное средство держаться на высоте». Вместе с тем его не оставляет чувство неуверенности в завтрашнем дне («Денег нет и у богачей. О портретах никто не думает») и профессионального одиночества. «Какая трагичность и жалость, — писал он в том же письме, — я теперь чувствую себя в сознании полного овладения и неплохого умения в этой столь трудной области нашей живописи — и вот чувствуешь, что как раз это перед концом и может быть скорым... и все мои знания и достижения некому передать и пойдет все прахом!..». А в октябре 1931 в письме другому сыну: «Знаю, что материального успеха, который был у меня два, три года назад, быть теперь не может (ничего на выставках не продается) — я все же ее устрою, чтобы закончить 70-летний период своей жизни и деятельности».

Выставка, о которой упоминал Пастернак, была показана весной 1932 года снова в галерее Хартберга и прошла, как свидетельствовал художник, «с огромным успехом. Могу отметить, что и берлинское общество, и тамошние художественные круги и пресса обходились со мною без предвзятости, без придирок, хотя я и был иностранцем» («Записи разных лет»). Художника особенно радовало, что более всего прессой был отмечен портрет Рильке.

В 1932 году выходит в свет монография «Leonid Pasternak». «Новое издание на немецком и английском яз. Прежние (в 1924-ом) на языке, который трудно доступен — все уже разошлись», — писал художник Борису Пастернаку в январе того же года. Автором книги был Макс Осборн — знаток русского искусства и давнишний почитатель Л.О.Пастернака. Значительное место в издании занимали автобиографические воспоминания художника о своей жизни, а также воспоминания о встречах с Львом Толстым, Райнером Мария Рильке и Ловисом Коринтом. Книга была обильно иллюстрирована почти ста пятьюдесятью черно-белыми и цветными воспроизведениями работ художника разных лет — от 1890-х годов до портретов последних лет (Г.Гауптман, Г.Коген, Л.Коринт, М.Либерманн, А.Харнок, Г.Штрук, А.Эйнштейн и др.). В семидесяти подарочных экземплярах — авторские оттиски офорта «Портрет Л.Н.Толстого» (вариант работы 1906 года). Восемнадцатый номер был послан Б.Л.Пастернаку («Дорогому сыну моему Борису с любовью. 4 апреля 1932 года»), шестьдесят второй — П.Д.Эттингеру («Дорогому Павлу Давыдовичу Эттингеру. Сердечно. 1933»). Получил экземпляр и А.Л.Пастернак. Борис Леонидович в октябре того же года откликнулся на подарок: «Ты удивительно хорошо пишешь. Твои автобиографические заметки я прочел, не отрываясь, и только четвертый о Коринте не понравился... Из неизвестных мне работ мне больше всего понравился портрет Einstein (самая лучшая, как мне кажется, работа), затем Libermann и Hauptmann. Особенное, сверх того значение имеет для меня портрет Rilke. Замечательные работы. Приятно было также вспомнить ряд вещей как ломовик на морозе, «За самоваром» и др., и все работы по Толстому». Двумя годами позже он вернется к этой теме: «Я снова после долгого перерыва пересматривал твою монографию и вдруг получил полный заряд тебя прямо в лоб ... На твоем месте я с такой жизнью за плечами был бы на седьмом небе... такая жизнь, такая рука, такие встречи и воспоминанья!»



Афиша персональной выставки Л.О.Пастернака в галерее В.Хартберга. Берлин. 1932

Леонид Осипович послал монографию и Альберту Эйнштейну (тот ответил: «Сердечно благодарю за замечательную книгу. Ваши портреты восхищают меня больше, чем какого-либо другого современного художника, их характерность — живое воплощение индивидуальности!»); и Т.Л.Сухотиной-Толстой (она писала: «Как было радостно просмотреть эти высоко-художественные страницы — художественные как оригинал — и прекрасные как репродукции»); а также бывшему директору Училища живописи, ваяния и зодчества А.Е.Львову, к которому обратился со словами надежды: <монография> «напомнит Вам многое из доброго старого и недоброго недавнего времени».

Однако издание монографии принесло и неожиданное огорчение художнику: большая часть тиража бесследно исчезла из типографии. И у Пастернака, и у некоторых его современников существовало предположение, что это дело рук фашистов, пришедших к власти (Пастернак и издатель А.С.Штыбель по происхождению были евреями).

17

Леонид Пастернак в Берлине

Гитлеровский террор осложнил дальнейшее пребывание Пастернака в Берлине. Он получает извещение, разосланное всем художникам неарийского происхождения и гласившее, что ему, «не могущему воплотить арийские идеи», запрещается заниматься живописью. «А я все же продолжал писать, — рассказывал Пастернак, — это вторая натура для художника». И одновременно его мучила мысль: «Куда пойдет все мое — картины, рисунки, эскизы и т.д. после моей смерти. В музей бы надо», — делится он тревогой с Борисом Леонидовичем 18 января 1935 года. Распродать их или же разместить в музеях Берлина, Палестины и Москвы не позволяло «критическое время».

Мысли об отъезде из Берлина становятся все более настоятельными. Одна из интересовавших Пастернака стран — Франция. По поводу поспешности такого решения его предостерегала Т.Л.Сухотина-Толстая: «Скажу вам, что в Париже вам будет очень тяжело... Имя Ваше, Леонид Осипович, знакомо в кругах артистических, но не в публике. В Москве все знают, кто такой Пастернак... Семь раз примерьте, прежде чем отрезать. Имейте в виду, что иностранный труд едва, едва терпится во Франции. Каково на старости лет создавать новую жизнь!»



Л.О.Пастернак. Берлин. 1930-е

В конце 1936-го Пастернак с женой и дочерью Жозефиной совершают «пробный» выезд за пределы Германии. Поводом стало посещение Оксфорда — дома родителей мужа второй дочери Лидии. «Огромное для нас, стариков, безумие — предпринять такое путешествие», — сообщал художник в Москву.

В ту же поездку ему удалось познакомиться с обстоятельствами жизни художников сначала Лондона, потом Парижа. Французская столица особенно интересовала Пастернака. Хотелось «поглядеть, что в искусстве «нового», какие «течения» — дабы быть в «курсе» и на высоте «современности». Последнее соображение было высказано не без иронии, так как «зная прекрасно, что за последний десяток с лишним лет ничего не сказалось, и из тупика, куда загнали Пикассы и т.п. был только один спасительный выход — «назад», «к классицизму», к «натуре, к реальности и... самому однозначному академизму».

О жизни французских и английских коллег он вынес впечатление: «Из-за общего кризиса положение художников очень печальное, а о русских уж и говорить нечего... в Лондоне, хотя такого кризиса <как в Париже> нет и художественный рынок кое-как перебивается — но, чтобы устроить свою выставку, надо много денег ухлопать и год-два потратить на приобретения знакомства...».

По возвращении в Берлин 24 декабря 1936 года Пастернаку предпочтительными кажутся намерения, связанные с возвращением в Москву. Тому было немало причин. Этому способствовали встречи с деятелями культуры, приезжавшими из Советской России и, в частности, с А.В.Луначарским и его женой Н.А.Розенель, чей начатый портрет он предполагал завершить еще в 1933 году. Небезразличной для него являлась и постоянная информация, получаемая из Москвы, о художественной жизни, выставках. Пастернаку из Берлина представлялось, что именно там сохранялась «тяга к художественному образованию, к учебе, к натуре, к форме, жажда научиться рисовать». Его интересуют сведения о возвращении в Россию Н.И.Альтмана, И.Я.Билибина, В.И.Шухаева после ряда лет пребывания за рубежом, а также дела некоторых художников: С.В.Герасимова, П.Д.Корина, М.В.Нестерова. Кроме того, его не оставляла неотступная мысль: «не затеять ли <в Москве> небольшую выставку своих работ, — писал он Эттингеру, — так как все ближе подходит вопрос о судьбе моих работ». Ему представлялось: в Советской России он сможет занять достойное его авторитету и возрасту место.

Он пытается, как окажется безрезультатно, наладить деловые связи с Москвой и должностными лицами «Всекохудожника», имея в виду не только устройство персональной выставки, но и издание монографии на русском языке. В то же время в Берлине художник ведет переговоры с представителями советского посольства «в отношении моего желания отправить все мои работы на родину и устроить там выставку».

Борис, извещенный отцом о его планах, уже подыскивает родителям квартиру в Москве. «На этот раз, — сообщал он О.М.Фрейденберг весной 1936-го, — по-видимому, серьезно собираются возвращаться наши... Я страшно хочу

жить с ними». И родителям: «Уезжать надо... Будете жить с нами». Несколько позже: «О современной жизни с вами можно только мечтать и ее желать, а соседством можно только гордиться». А уже осенью того же года снова О.М.Фрейденберг: «В глубине души я не верю в их приезд».

Тем временем в Берлине сборы шли полным ходом. В начале 1937 года художник занят приведением произведений «в транспортную готовность» с их каталогизацией и просит сына Александра узнать, есть ли в Москве сухие склады для хранения работ в ящиках. С конца апреля картины, рисунки, акварели и пр., отобранные для проектируемой московской выставки в связи с 75-летием и 50-летием художественной деятельности, упакованные в пакеты и ящики, уже находились в советском постпредстве.

Между тем, советские официальные лица в Берлине не торопились с реализацией идей художника. Под угрозой насильственного выселения из Германии в качестве лица еврейской национальности и советского подданного художник забирает из постпредства ящики со своими работами и отправляет их в Англию.

Летом 1938-го старшие Пастернаки переехали в Лондон. Спасаясь от фашистского режима, вскоре туда приезжает из Мюнхена Жозефина с семьей. А в октябре Б.Л.Пастернак пишет сестре Лидии в Оксфорд о фантасмагории «общего вашего съезда на Темзе». Так с путешествия в страну незнакомого языка для художника начался новый период жизни, который оказался последним. Здесь он завершил свои дни 31 мая 1945 года в возрасте восьмидесяти трех лет.

Еще задолго до этого неведомого и печального срока в письме из Берлина к сыну Александру 6 января 1923 года Леонид Осипович Пастернак заметил: «Все, что я был в силах, и с большими усилиями, и трудом, и сверх сил, исполнил в жизни...».

Работая над статьей, автор использовал источники и материалы, опубликованные в России, Германии и Англии в 1920-х — 1990-х годах (см. раздел «Библиография» на с. 90–94 наст. изд.). Автор благодарит Елену Владимировну Пастернак и Евгения Борисовича Пастернака за возможность ознакомиться с рукописью «Переписка Л.О.Пастернака», иллюстративными материалами и каталогами его зарубежных выставок.

19

«...поддаться колдовству и не внимать ничему»[1]

Леонид Пастернак и Райнер Мария Рильке

Ада Раев

Многолетние дружеские отношения российского еврейского художника Леонида Пастернака и родившегося в Праге немца по происхождению Райнера Мария Рильке окутывала особая аура. Оглядываясь назад, можно отметить те «подготовительные» шаги с обеих сторон, последствия которых оказались масштабнее, чем просто личная встреча и прочная привязанность. То, что при этом происходило, казалось бы, по воле случая, имело свои корни во все более тесном сближении Германии и России в области искусства в последней трети XIX века и в связанных с этим соответствующих ожиданиях[2].

Леонид Осипович Пастернак принадлежит к поколению русских художников, в юности получившему за границей ту шлифовку своих профессиональных навыков, без которой, как полагали некоторые из них, образование, полученное в родной стране, будь то в Санкт-Петербургской Императорской Академии художеств или Московском Училище живописи, ваяния и зодчества, было бы неполным.

С 80-х годов XIX века вожделенной целью начинающих художников всей Европы и Америки стал Мюнхен с его значительными художественными коллекциями и Королевской академией художеств, после реформ Карла фон Пилоти входившей в число наиболее продвинутых художественных учебных заведений в Европе. Учебную методику назарейцев сменили этюды с живой модели, в рисунке ценилась способность художников показать собственную манеру, в качестве образцов для подражания художников неоклассицизма сменили Рембрандт и голландская жанровая живопись XVII века.

Мюнхенский период 1882–1886 годов обогатил Леонида Пастернака идеями, питавшими его на протяжении всей жизни и позволившими ему внести в русский модерн свой вклад как в качестве художника, так и учителя[3]. В частности, популярная в Мюнхене и практикуемая в классе Иоганна Каспара Гертериха техника рисунка углем с ее возможностями широкого плавного штриха и живописными атмосферными эффектами, а также, например, характерная для Людвига фон Леффца концентрация на неброских, но полных настроения интерьерных сценах, нашли благодатную почву в даровании Леонида Пастернака. В Мюнхене же, по-видимому, пробудился и его интерес и вкус к искусству книжной иллюстрации, позднее принесший ему международное признание за иллюстрации к роману Льва Толстого «Воскресение». Частые посещения кабинета гравюр в Новой и Старой Пинакотеке сделали из Пастернака эксперта в области эстетики. В свете того, что фундаментальный художественный опыт он приобрел на заре своей карьеры в Мюнхене, неудивительно, что Леонид Пастернак впоследствии вновь и вновь возвращался в Германию, выставлялся в различных городах, а в 1921 году, после революции в России, переехал в эту страну. В Берлине, где он пробыл с частью своей семьи до 1938 года, он дерзнул начать новую профессиональную жизнь. К кульминационным моментам этой фазы жизни Леонида Пастернака принадлежат две его персональные выставки 1927 и 1932 годов в художественном салоне Виктора Хартберга в Берлине по адресу Шенебергер Уфер, 41, весьма благосклонно принятые прессой, а также несколько книг и альбомов с произведениями и текстами уже немолодого художника[4]. В частности, его посмертный портрет Рильке не только замыкает круг личных встреч Леонида Пастернака с представителями немецкой художественной и интеллектуальной элиты, но и явно служит поздним воплощением восторженно-мечтательного отношения к России немцев в конце XIX — начале XX веков.



Райнер Мария Рильке. Мюзо 1925–1926

Райнер Мария Рильке попал в свое время в Россию молодым, однако не лишенным определенной подготовки и исполненным ожиданий человеком[5]. Первое путешествие он предпринял с 25 апреля по 29 июня 1899 года вместе с Лу Андреас-Саломе, ее мужем Фридрихом Саломе, второе, вновь в сопровождении Лу Андреас-Саломе, — с мая по август 1900 года. Третий, запланированный на следующий год визит не состоялся. Образ России у Рильке, возникший под влиянием рассказов родившейся в Санкт-Петербурге Лу Андреас-Саломе, основывался на посыле, что культура России, включая и современную, полностью пронизана давно утраченным на Западе религиозным сознанием. Еще до начала первого путешествия Россия представлялась ему далекой страной на Востоке, единственным сохранившимся

связующим звеном между Богом и Землей[6] и поэтому «имеющей самые мудрые представления о будущем»[7], — идея, получившая распространение в Германии благодаря Фридриху Ницше и определявшая тамошнее восприятие России. И еще в 1924 году Рильке сохранял самые свежие воспоминания о своем первом вечере в Москве, когда, казалось, нашли свое подтверждение все ожидания, связываемые им с незнакомой страной: «Когда я впервые... приехал в Россию, я после краткого пребывания в гостинице, несмотря на усталость, сразу же отправился в город. И вот что я увидел: В сумерках возвышались гигантские контуры собора, по бокам в тумане серебрились две небольшие часовни, на ступеньках паломники ожидали, когда откроют двери. Это необычное для меня зрелище потрясло меня до глубины души: Впервые в своей жизни я испытывал невыразимое чувство, что-то вроде ощущения, что я дома — я с большой силой ощущал свою принадлежность к чему-то, Бог мой, к чему-то в этом мире»[8].

Поводом для скорой встречи с Леонидом Пастернаком, имевшей место, как следует из путевого дневника Лу Андреас-Саломе, уже 28 апреля, было давнее (с начала 1890-х годов) знакомство художника со Львом Толстым, к тому времени уже принадлежавшим к наиболее читаемым в Германии русским писателям наряду с Иваном Тургеневым и Федором Достоевским. Лу Андреас-Саломе пишет в своих воспоминаниях: «Хотя мы и не посетили Тулу и Толстого в самую первую очередь, тем не менее его фигура в известной мере служила пропуском в Россию. Потому, что если раньше и был Достоевский, открывший Райнеру глубины русской души, то все же именно Толстой стал для него также самим воплощением русского благодаря мощи поэтического воздействия его творчества»[9]. Это вовсе не означает, что представления о России и ее культуре у Рильке и Толстого совпадали. Скорее наоборот: Толстой считал фатальной именно ту православную простонародную набожность, которая производила столь сильное впечатление на Рильке и которую он воспевал в своих стихах.

Видное положение Леонида Пастернака, профессора Московского Училища живописи, ваяния и зодчества, также могло побудить Рильке и его спутников искать его протекции, чтобы завязать контакты с известными деятелями искусства. Уже на следующий день по приезде они нанесли визит Пастернаку и скульптору Паоло Трубецкому в Училище .

Переполненный впечатлениями от обилия встреч, Рильке в своем письме матери из Москвы выразил свой общий настрой: «И притом как любезно, ах, как любезно я был принят у профессора Леонида Пастернака, одного из известнейших русских художников...»[10]. Самому внимательному и любезному хозяину Рильке, полный благодарности и надежды на длительные контакты, написал 20 апреля (2 мая) 1899 года: «Многоуважаемый господин профессор, перед отъездом в Санкт-Петербург, который состоится сегодня вечером, я испытываю настоятельную потребность еще раз от всего сердца поблагодарить Вас за любезный прием и за каждый Ваш совет. Часы, проведенные у Вас, принадлежат к самым лучшим и насыщенным за все время пребывания в Москве! Я очень прошу Вас вспомнить обо мне, если Вам суждено будет оказаться в Берлине. Вспомните также мое имя, если Вам что-либо понадобится в Вене или Берлине: я в любой момент готов угодить Вам. [...] С почтением преданный Вам Райнер Мария Рильке»[11].

Леонид Пастернак, будучи художником, обладал прекрасной способностью прочно запечатлевать в памяти образ гостя. Десятилетия спустя ситуация вновь со всей яркостью ожила перед его глазами: «Это было более чем сорок лет назад в Москве. В один из прекрасных весенних дней, поражающих после долгой суровой зимы экстазом солнечного блеска, в моей мастерской стоял молодой человек, очень еще молодой, белокурый, хрупкий, в темно-зеленом тирольском плаще. В руках у него были рекомендательные письма от друзей моих из Германии с просьбой оказать подателю помощь словом и делом в его знакомстве со страной и ее жителями. Просили меня также, насколько я помню, познакомить его, если это удастся, с Толстым. Имя неизвестного поэта Райнер Мария Рильке (так его рекомендовали и именовали в письмах) мне ничего не сказало. Но весь внешний облик этого молодого немца (я незаметно для него старался его изучить, бегло просматривая письма) с его небольшой мягкой бородкой и крупными голубыми, по-детски чистыми, вопрошающими глазами и то, как он стоял, осматривая комнату, скорее напоминал русского интеллигента. Его благородная осанка, его жизнерадостное, подвижное существо, необузданный восторг по поводу всего виденного им уже в России, этой, как он выражался, «святой» для него стране — все это сразу очаровало меня. И уже после первой короткой беседы мы чувствовали себя старыми добрыми друзьями (какими впоследствии мы и стали)»[12].

К сожалению, не сохранилось свидетельств того, о чем же конкретно шла речь в беседах Пастернака и Рильке. Из дальнейших высказываний Леонида Пастернака можно только заключить, что гости из Германии, по-видимому, делились своими первыми впечатлениями и романтическими ожиданиями, связанными с Россией. В написанных в Берлине поздней Веймарской республики воспоминаниях о своих встречах с Рильке Леонид Пастернак создает сплав из мечтательных высказываний тогдашних путешественников по России и своего собственного видения безвозвратно ушедшего и поэтому идеализируемого, порой кажущегося экзотическим мира: «Тогдашняя Москва с ее бесчисленными монастырями

и златоглавыми церквами, с ее высящимся над городом бело-золотым сияющим на солнце Кремлем уже издали являла собой картину сказочной красоты. Нетрудно себе представить поэтому, как повлиял на столь чуткого художника, как Рильке, необычайно своеобразный, живописный облик Москвы»[13]. В то время как экзальтированный Рильке считал, что сумел создать себе более или менее целостный образ России, Пастернак рассматривал различные сферы культуры, составлявшие московскую жизнь на рубеже веков: «Как своеобразны были эти ночи вербной недели, эти шествия в узких и темных переулках прихожан, возвращавшихся из церкви с горящими свечами в Великий четверг... А какую оригинальную, особенно интересную для изучающего русские народные нравы, неописуемую и незабываемую картину представлял собою вербный базар на большой такой красивой исторической Красной площади! Какая пестрая смесь старорусского с восточным, какая вызванная самим этим гуляньем радостно-веселая кутерьма, шум, свист, выкрики и давка!

А наряду с этим — тоже своеобразный обычай этого гулянья — выезды, как на каком-нибудь «Корсо», изящных экипажей высшего общества и богатого купечества, с красивыми лошадьми в прелестной русской упряжке — элегантность и роскошь, напоминающие современную Европу»[14]. В отличие от иных русских друзей и корреспондентов Рильке, стремившихся, как известно, тщетно, обратить внимание молодого поэта на социальные язвы и обстоятельства, тормозящие общественное развитие страны, Пастернак, как представитель элиты художественной интеллигенции, после революции принявший решение в пользу эмиграции, изображает российскую жизнь на рубеже веков с позиции гармонии.

Если проследить за дальнейшим развитием отношений между Рильке и Пастернаком, бросится в глаза то, что для них характерны неизменная дружественность, но при этом и определенная дистанция. Так, Рильке по возвращении в Берлин написал Леониду Пастернаку лишь 5 февраля 1900 года, следующим образом извинившись за свое продолжительное молчание: «Уважаемый господин профессор, я все собирался написать Вам, но все откладывал, чтобы сразу же прислать Вам и мою новую книгу, которая сегодня отправляется заказной почтой и, надеюсь, без препятствий пересечет границу и попадет Вам в руки»[15]. Из того же письма вытекает, что Рильке, все еще и более чем когда-либо влюбленный в Россию и к тому же изучающий русский язык, попытался организовать выпуск специального номера журнала венского Сецессиона «Ver Sacrum» («Весна священная»), посвященного России. Ему не удалось добиться реализации этого плана из-за изменений в составе редакции, а также ввиду непривычной тематики. На будущее он, как он пишет своему корреспонденту, положил себе быть терпеливым и сдержанным: «Я бы с таким удовольствием организовал что-либо в этом роде, но важно ничего не делать впопыхах, когда хочешь в благоприятном свете представить здесь чужое»[16]. Удивляет то, что Рильке, при всех своих излияниях симпатии и благодарности и просьбах прислать весточку, ни единым словом — и не только в этом письме — не обмолвился об искусстве Леонида Пастернака, его картинах и рисунках, кое-что из которых он не мог не увидеть во время своего посещения ателье художника. И это при том, что Рильке обычно не жалел сил для того, чтобы наряду с чтением русских писателей также ближе познакомиться с русским изобразительным искусством. В отличие от Рильке Леонид Пастернак со своей стороны избегал всего, что могло выставить на передний план его собственную персону. Так 1 (13) февраля 1899 года он, выразив свою признательность в экзальтированной манере, поблагодарил Рильке за его только что вышедшую книгу «Мне к празднику» с иллюстрациями Генриха Фогелера: «С таким же удовольствием я принял несколько дней спустя после получения Вашего письма Ваш чудесный подарок, томик Ваших стихов. Большое спасибо за то, и за другое. Признаюсь, что ничем не заслужил такого внимания, Вы слишком любезны, слишком добры. В остальном я не особенно удивлен; Вы поэт, а поэту, как и всякому художнику, свойственно поддаться колдовству и не внимать ничему. Так я понимаю и это объяснение. Оформление Вашей книги великолепно, выполнено с большим искусством и вкусом; легко и современно (имя Фогелер мне известно). О внутренней ценности книги я на настоящий момент могу сказать очень мало: я не так хорошо владею немецким языком (язык поэзии еще более труден), и я еще не все прочел, но то, что я прочел и понял, очень, очень живо и поэтично. Еще раз спасибо за Вашу посылку»[17]. О своей работе он не проронил ни слова, упомянул только перенесенную болезнь.

В своем ответном письме от 3 марта 1900 года занятый подготовкой к новому путешествию Рильке сообщал о своих планах: «Я намереваюсь использовать предстоящее пребывание в России преимущественно для исследований — для работы над циклом эссе монографического характера об отдельных российских художниках. Начать мне хотелось бы с Александра Андреевича Иванова и с Крамского, о последнем я вообще написал бы целую книгу»[18]. Упоминание имен этих двух известных в России художников с их по-разному выраженным этическим пафосом, по-видимому, не было удивительным для Леонида Пастернака, хотя сам он держал дистанцию как по отношению к Академии, так и к передвижникам. Рильке не дает объяснений по поводу своего выбора; вместо этого он сразу переходит к двум конкретным просьбам Леониду Пастернаку. Он просит его прислать томик драм Чехова «Чайка» и «Дядя Ваня» и просит совета, стоит ли ему привезти из дома хороший фотоаппарат или он сможет приобрести подходящую модель в Москве. Леонид Пастернак подключил Исаака

Левитана к тому, чтобы достать дефицитный экземпляр чеховских пьес, и посоветовал своему корреспонденту в письме от 12 (25) марта 1900 года на всякий случай позаботиться о фотоаппарате в Берлине.

Перед вторым путешествием по России Рильке в письме к Пастернаку яснее изложил свои взгляды на историю русского искусства: «Больше всего времени я, по-видимому, буду проводить в Третьяковской галерее, готовясь к своим эссе, в которых я намерен рассказать о некоторых российских художниках и прославить их. Большое эссе, посвященное Крамскому, эссе об Иванове и еще о Ф.А.Васильеве — на осуществление этих планов я в первую очередь и направляю свои исследования и наблюдения. Говоря об этих художниках, говоришь о русском искусстве, может быть даже древнерусском, и все же именно в этом случае можно будет высказать многое, имеющее отношение к любому художественному творчеству и тому таинственному поводу, которое является его источником. Проникновение в существо какого-либо народа всегда означает отход от существенного, утрату себя, отдаление от конечной цели во имя мелких временных целей. Воистину через познание русского искусства как раз и приближаешься к самым глубинам человеческого и поэтому к самому Богу! Если бы я мог рассказать Вам, как сильно я это чувствую! — Что же, скоро мы уж поговорим об этом»[19].

Однако перегруженная программа второго русского путешествия, включавшего посещение Киева и юга России, не позволила Рильке и Леониду Пастернаку толком пообщаться. Правда, поэт по прибытии сразу письменно уведомил Пастернака и попросил у него разрешения вновь воспользоваться его услугами посредника в надежде с его помощью лично познакомиться с Исааком Левитаном и Валентином Серовым, коллегами Пастернака по Московскому училищу живописи, ваяния и зодчества, что было явно неосуществимо. Только случай добавил к истории этой дружбы еще один эпизод, с одной стороны позволивший Леониду Пастернаку вновь выступить в роли ангела-хранителя, а с другой — ставший частью истории литературы XX века. Пастернак вспоминал: «Следующая моя встреча с Рильке летом 1900 года была короткой и мимолетной. В этот раз он приехал в Россию с намерением совершить большое путешествие. Случайно встретились мы на станции между Москвой и Тулой. Я с семьей ехал на юг. Когда я вышел из вагона на какой-то станции, то вдруг увидел Рильке. После радостного приветствия я спросил его, куда он направляется. Оказалось, что он собирается в Ясную Поляну, но стал жаловаться Рильке — он не может установить, находится ли Толстой в данный момент у себя в Ясной Поляне или уехал куда-нибудь... Я был в состоянии тут же помочь ему в его затруднительном положении; в том же поезде ехал один близкий друг Толстого, который сейчас же телеграммой известил Толстых и таким образом облегчил Рильке посещение Ясной Поляны и встречу с Львом Николаевичем»[20]. Следующий пассаж в воспоминаниях Леонида Пастернака раздвигал непосредственные рамки происходящего: «Такой же случайностью было и то, что мой сын Борис (тогда еще десятилетний гимназист), вышедший из вагона со мной на перрон станции, в первый и последний раз в жизни видел Рильке — еще молодого. И не снилось тогда ни ему, ни мне, что великий немецкий поэт так сильно в будущем повлияет на него»[21].

После второго путешествия Рильке в Россию в переписке между ним и Пастернаком временами стал участвовать критик и историк искусства Павел Эттингер, друг Леонида Пастернака, некоторое время передававший приветы и просьбы обеим сторонам. Для Рильке Павел Эттингер означал существенное расширение круга его российских знакомых, поскольку не был, с одной стороны, пишущим художником, а с другой — не выглядел столь типичным представителем своего цеха, как, скажем, петербуржец Александр Бенуа, один из основателей и теоретиков «Мира искусства», с которым Рильке также завязал интенсивную переписку.

После успеха Леонида Пастернака на Всемирной выставке в Париже в 1900 году пришла его очередь искать протекции у Рильке. Он хотел представить берлинской публике свои уже упомянутые иллюстрации к роману Льва Толстого «Воскресение». Ему было известно, что Рильке вращался в кругу художников, близких к берлинскому модерну. Скорее всего, из-за смерти матери и возникших в этой связи обстоятельств, но также и из-за присущей ему скромности, когда речь шла о его личных делах, Пастернак передал свою просьбу через Павла Эттингера. Рильке, старавшийся представить русское искусство в разных городах Германии, в своем письме от 4 января 1901 года сообщил Эттингеру о результатах своих усилий: «Делом профессора Пастернака, которому я передаю нижайшие приветы, я заинтересовал самый изысканный салон, особенно любимый «обществом». Прилагаю оба письма, которыми мы обменялись по данному вопросу, а также условия организации выставки Эдуарда Шульте, Берлин, Унтер ден Линден»[22]. Упоминание «общества» служит знаком того, что для поэта искусство его российского друга укладывалось в общее русло современного искусства. Но, хотя Рильке не отводил ему сколь-нибудь заметного места ни в одном из направлений, он старался разместить выставку Пастернака в самом престижном берлинском зале. В том же письме Рильке требовал срочно прислать размеры оригиналов и репродукций.

В привычном сердечном тоне Леонид Пастернак выразил 2 (15) января 1901 года свою благодарность за первое письмо своего друга-поэта, написанное по-русски. И тут же с нехарактерной для него резкостью он, окрыленный успехом на

Всемирной выставке в Париже, накинулся на голый практицизм условий Эдуарда Шульте: «Скорее это он должен быть заинтересован в ней, чем я, потому что мне ведь придется нести транспортные расходы и т.п., к чему я не испытываю большого желания, тем более, что уже продал всю коллекцию (33 рисунка) местному коллекционеру»[23]. Далее он разъясняет Рильке причины такой своей уверенности в себе и своего раздражения желанием берлинского антиквара составить себе представление о том, что же ему было предложено, прежде чем дать окончательное согласие: «Будьте столь любезны и передайте при случае господину Шульте, что Вы в скором будущем сможете выполнить его пожелание и показать ему образцы моих иллюстраций. И будьте столь любезны, одновременно напомнить ему, что три года назад, когда я получил золотую медаль на международной выставке в Мюнхене (в 1897 году), я имел честь выслушать просьбу господина Шульте, прислать в его салон как эту картину, так и все, что у меня найдется. Не думаю, что ошибаюсь (тогда я не обратил внимание на его слова и разорвал приглашение — между нами говоря). Тогда пройдет его «робость» и т.д.»[24]. Почему выставка иллюстраций Пастернака у Эдуарда Шульте в тот раз не состоялась, остается неясным — Леонид Пастернак в своем письме Рильке от 17 февраля (2 марта) 1901 года упоминает трудности с получением оригиналов от владельцев для их повторной отправки за границу[25].

В упоминаемом уже письме от 2 (15) января 1901 года имеется также один пассаж, касающийся Александра Иванова, который столь сильно интересовал Рильке, считавшего его особенно типичным русским художником. Пастернак, с одной стороны дает понять, как высоко он ценит знаменитого художника, восхищавшего Рильке, а с другой — дистанцируется от его амбициозной академической живописи: «Да, наш Иванов — колоссальный художник — трудно найти подобного ему в Европе! А сколько он передумал, перестрадал, перечувствовал. Какой интеллект, что за философ и что за душа! И если Вы хотите понять и по-настоящему оценить его, достаточно познакомиться с его рисунками, набросками, акварелями к Священному писанию. Тогда Вы поймете, как он велик, и как далеко он опередил не только свое, но и наше время по оригинальности и мыслям»[26]. Это место в письме важно для понимания отношений между Леонидом Пастернаком и Рильке, так как демонстрирует разницу в их взглядах в вопросах изобразительного искусства. В то время, как Рильке, как свидетельствуют две его опубликованные немного позже статьи о русском искусстве[27], полагал в основу своих суждений об отдельных русских художниках вполне определенную культурно-философскую модель, определяющую Россию, как антипод Западу, питательную среду представлений об искусстве и самого творчества Пастернака составляло умеренное соединение элементов реализма и импрессионизма и связанная с этим склонность к камерным мотивам. По этой причине искусство Леонида Пастернака для Рильке не было показательным[28]. Его oeuvre не нуждался ни в тезисе Рильке о русском искусстве, как априори определяемом верой, ни в утверждении, что альтруистическое обращение русских художников к проблемам человека мешает им сосредоточиться на вопросах формы. «Слишком уж тесно русский человек приближает к своему лицу лицо ближнего; он видит его, воспринимает и сострадает так, как если бы это было его собственное лицо в трудный час»[29]. Несмотря на это, он поздравил Леонида Пастернака с величайшим, по его собственным словам, успехом его жизни — покупкой его картины «Перед экзаменом» (1895) парижским Люксембургским музеем (1900).

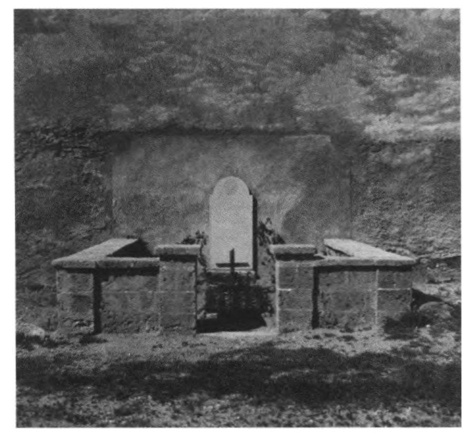
В переписке Эттингера и Рильке был упомянут один момент, имеющий отношение к Пастернаку, оставленный Рильке без комментариев. Памятуя о том, что Александр Бенуа обходил молчанием Леонида Пастернака в своих статьях по русскому искусству, Эттингер усматривал в этом не просто обычную для кругов, принадлежащих к «Миру искусства» практику игнорирования конкурирующих художественных течений. В письме от 4 февраля 1901 года он высказал предположение, что за этим могло стоять нечто совершенно иное: «С чисто психологической точки зрения меня интересует мотив такого поведения, может быть, это антисемитизм? Ничего личного здесь не может присутствовать, потому что эти господа вовсе не знакомы»[30]. Поскольку Эттингер сам был евреем, возможно, личный опыт или по крайней мере обостренная чувствительность к такого рода обстоятельствам побудили его задать этот вопрос. Рильке, по обыкновению, не дал вовлечь себя в какую-либо дискуссию об искусстве Пастернака, но зато справлялся о Сергее Малютине, чьи навеянные русским народным искусством книжные иллюстрации он передал в Дрезденский кабинет гравюр.

После периода затухания переписки между Рильке и Пастернаком в течение 1901 года, не в последнюю очередь связанного с изменениями в личной жизни Рильке, женившегося на скульпторе Кларе Вестхофф, его интерес к московским художникам получил новый импульс благодаря «Обществу 36», в основании которого одну из основных ролей сыграл Пастернак. Вместе с поздравлениями с Новым годом от 9 января 1902 года из Вестервеле Рильке заверяет Пастернака: «Я от любезнаго г. Эттингера слышал, что у Вас теперь строится новая московская «Sezession», факт, которым очень интересуюсь». Правда, потом из-за переезда Рильке в Париж и его работы с Огюстом Роденом его русские контакты были прерваны.

Еще раз пути Рильке и Пастернака неожиданно пересеклись в 1904 году, на этот раз в Италии, где каждый на свой манер искал спасения от определенных жизненных обстоятельств, воспринимаемых как ограничение свободы. Рильке

временно осел в Риме вместе с Кларой Вестхофф, для Пастернака это было первое пребывание в Италии, приведшее его в состояние эйфории: «В таком состоянии я иду. И вдруг — кого я вижу! Мне навстречу идет Рильке!.. О чудо! Мой милый, мой дорогой, сияющий Рильке... Что за радостная, здесь никак не ожидавшаяся встреча! И после стольких лет сколько хочется сказать друг другу. И уже бьет ключом беседа, льется без перерыва, как шумящие невдалеке фонтаны Нептуна»[31]. На вилле Фьезоле неподалеку от виллы Боргезе они делились мыслями до глубокой ночи. «Как уютно было у них и как интересно! Незабываемыми остались часы, проведенные с ним в оживленной беседе. И на этот раз главной темой, кроме искусства, была боготворимая им Россия и русская литература, которую он изучил весьма основательно»[32]. Особенно сильно впечатлило Пастернака то, что Рильке принялся за чтение «Слова о полку Игореве» на церковнославянском языке — позднее ему суждено было опубликовать перевод «Слова» на немецкий язык.

Встреча в Риме явно дала эмоциональный толчок взаимоотношениям Рильке и Пастернака, хотя их переписка не стала регулярной — сильна была зависимость обоих от собственных специфических и очень далеких друг от друга жизненных обстоятельств. Тем не менее, вечно путешествующий Рильке с душевностью, до сих пор не проявляемой им по отношению к Пастернаку, в письме с Капри признался, чем для него была связывающая их дружба: «Еще я должен сказать, что Ваше молчание ни на мгновение не становится для меня причиной недоразумения: если настоящие отношения не подвластны времени, то уж в отношении русского человека эта истина вдвойне верна. Тут не нужны доказательства и подтверждения, и если Вы подаете мне мало знаков Вашей дружбы и того, что по-прежнему помните меня, тем не менее я знаю, что все сохранилось, и я полностью и всем сердцем полагаюсь на это. Но прошу Вас: воспринимайте точно также и мое молчание»[33]. Рильке хотел найти русских учеников для своей живущей в Берлине жены, по-видимому, надеясь, что еще раз окажется полезным. Он также спрашивал совета, имеет ли смысл встретиться с Горьким. И вот в конце письма появляется фраза, которая может служить эпиграфом к последней фазе отношений Пастернака и Рильке: «Тысяча вопросов. И вот, наконец те, которые вообще невозможно высказать»[34]. Последняя упоминаемая Леонидом Пастернаком и опять случайная личная встреча этих двух людей в железнодорожном вагоне в Швейцарии, еще до начала I-й мировой войны такой возможности не представила.



Могила Р.М.Рильке. Рагац. 1931

Война и революция в России нанесли германо-российским отношениям, в том числе в области культуры, удар, значение которого едва ли можно переоценить. Не то, чтобы после них стал ощущаться дефицит инициативы к оживлению старых и завязыванию новых контактов — изменился климат, появились новые действующие лица. Это затронуло и отношения между Райнером Мария Рильке и Леонидом Пастернаком, для которых 50-летие Рильке стало поводом по крайней мере возобновить переписку и вспомнить старую дружбу. Леонид Пастернак — один из многих русских эмигрантов в Берлине, вынужденный в свои 60 с лишним лет еще раз начать все сначала, Райнер Мария Рильке — знаменитый, но уже отмеченный печатью недуга, живущий в Швейцарии поэт. Кажется, лишь теперь для них открылась возможность допустить друг друга в сферу личного, не упуская при этом из виду культурного содержания диалога. В своем поздравительном послании Рильке от 8 декабря 1925 года из Берлина, направленном через издательство «Инзель Ферлаг», поскольку новый адрес Рильке не был ему известен, Пастернак вызвал к жизни московские впечатления более чем четвертьвековой давности: «Помните ли Вы еще старую, очаровательную — теперь ставшую легендарной, ставшую сказкой Москву?.. Толстого, его дом, Ясную Поляну? Помните ли Вы еще ту чудную, теплую, темную ночь в Риме на вилле, соседней с Боргезе, и нашу беседу — среди многого — о «Слове о полку Игореве?..»[35]. На фоне чудесного «возрождения» — Пастернак сообщает о своих детях, которые с восторгом читали произведения Рильке, а Борис даже подражал им — возникла идея написать портрет Рильке. «Если Вы когда-нибудь бываете в Берлине — сообщите мне, ради Бога, — я хотел бы очень, пока я еще жив — написать Ваш портрет»[36].

Русский язык Рильке уже не был столь сильным, как бы ему хотелось, но он ответил 14 марта 1926 года. «Это хорошее письмо я понял бы при любых обстоятельствах и на любом языке. А теперь хочу одновременно заверить Вас, каким осталось мне близким, любимым и святым, навечно замурованным в фундаменты моей жизни, все Ваше и все касаю-

щееся старой России (несравненная тайная сказка), и все, о чем Вы напоминаете мне в своем письме»[37]. Несмотря на доходящие к нему через различных эмигрантов слухи о советских порядках, он сохранил свою веру в Россию: «Да, нам всем пришлось испытать на себе много изменений, и прежде всего Вашей стране: но если мы и не увидим ее возрождающейся, глубокая, настоящая, способная пережить все Россия лишь вернулась к таинственным корням, как когда-то раньше при татарщине, кто может сомневаться в том, что она там и во мраке, не видимая для своих собственных детей, медленно, со своей святой медлительностью собирается для еще более отдаленного будущего?!»[38]. Каким бы сдержанным ни был ранее Рильке в отношении искусства Пастернака, какое бы чувство неловкости в целом не испытывал по отношению к собственным портретам, в этой особой ситуации он не захотел сказать «нет»: «И как бы велико ни было мое предубеждение против запечатления меня на портрете, если он послужит для достижения пространственной близости и мы вновь увидимся, я буду горд занять свое скромное место в ряду Ваших моделей»[39].

Прежде, чем дело дошло до портрета, кстати, созданного уже после смерти поэта, была написана еще одна совершенно особая, фантастическая глава, явившаяся следствием возвращенной дружбы между Леонидом Пастернаком и Райнером Мария Рильке, а именно — «роман в письмах» между Мариной Цветаевой, Борисом Пастернаком и Райнером Мария Рильке, который, по крайней мере со стороны Цветаевой, можно интерпретировать как любовный роман[40]. При всей романтике запечатленных на бумаге чувств и образов, от которой захватывает дух, свою роль также играли портретные фотографии. Рильке по обыкновению реагировал уклончиво, но не ответил отказом на просьбу Марины Цветаевой 17 мая 1926 года прислать ей свой фотопортрет. «Послать тебе мою фотографию из паспорта мне помешало не тщеславие, а на самом деле сознание того, насколько случаен этот моментальный снимок. Но я положил его рядом с твоим: привыкни к этому сперва на фотографии, ладно? Райнер»[41]. За этим последовало выполненное спустя 3 недели, 8 июня, обещание сделать новые отпечатки и просьба прислать вторую фотографию от переместившейся из Парижа поближе корреспондентки. Реакция Марины Цветаевой последовала немедленно, 14 июня; она увидела в фотографиях нечто, предвещавшее скорую трагедию. «Твои милые фотографии. Знаешь, как ты выглядишь на той, что больше. Словно ты поджидал кого-то — и вдруг тебя окликнули. А другая, поменьше, — прощанье. Отъезжающий, который еще раз, должно быть наспех — лошади уже ждут — оглядывает свой сад, как исписанный лист, прежде чем расстаться. Не отрываясь — освобождаясь. Тот, кто бережно выпускает из рук — целый пейзаж»[42]. Полгода спустя 31 декабря 1926 года Марина Цветаева словно в состоянии шока сообщила Борису Пастернаку о смерти Рильке и предсказала, что он переживет свое время: «Увидимся ли когда-нибудь? — С новым его веком, Борис!»[43].

Когда Леонид Пастернак осуществил свое желание написать портрет Рильке, это был уже посмертный образ[44]. Он оказался в ситуации, с которой сталкивались и другие художники, например, как в случае с бронзовым бюстом работы Клары Рильке-Вестхофф 1936 года или масляным портретом кисти Гельмута Вестхоффа 1930 года (оба в частном собрании). Несмотря на трудности, создаваемые художнику задачей такого рода, в случае с портретом Рильке предложенное решение, по крайней мере в первом приближении, соответствует критериям приемлемости портретов, от которых поэт принципиально и недвусмысленно высказался в своем завещании: «Из моих портретов я ни один не считаю стоящим, кроме тех, что все еще до поры до времени хранятся в чувствах и памяти кого-либо из моих друзей»[45].

Помимо фотодокументов, полученных от Лу Андреас-Саломе и Клары Рильке-Вестхофф, Леонид Пастернак мог прежде всего использовать несколько набросков, сделанных им в свое время с Рильке в Москве[46]. Тем самым в его распоряжении оказалось важное подспорье, способное дополнить видимый им внутренним взором образ Рильке. Уже тогда Пастернак изобразил Рильке сидящим на фоне Кремля с его башнями и куполами, причем на одном из набросков[47] на среднем плане просматривается еще одна фигура, что придает всей ситуации характер жанровой сцены. В написанном портрете фигура среднего плана отсутствует, а символ Москвы сияет на фоне голубого неба. Фигура как будто заключена в свое собственное пространство. Леонид Пастернак написал Рильке так, как он представлял его тогда — молодым человеком, как бы озаренным внутренним светом, восторженным и одухотворенным своей мечтой о России, одновременно сосредоточенно устремляющим взгляд и прислушивающимся как к звукам внешнего, так и внутреннего мира. Пастернак отказался от традиционной «позы мыслителя», подпирающего рукой голову, а сложил его руки на коленях. Он представляет Рильке пророком, горизонтом которому служили те «фундаменты» его жизни, к которым поэт вернулся к концу жизни.

Когда портрет Рильке был выставлен в 1932 году на второй выставке Леонида Пастернака в художественном салоне Хартберга, он по праву привлек внимание критиков. Макс Осборн, упоминающий в своей монографии о Пастернаке общую «надежность этого искусства портрета», приводит примеры портретов Герхарта Гауптмана и Макса Либермана и — «не в последнюю очередь прекрасный портрет Райнера Мария Рильке, появившийся из наброска, сделанного Пастернаком давным-давно, когда поэт был в Москве и стал другом писателя, одновременно напоминание о российской столице, чьи

башни и купола , вибрируя в ярком солнечном свете, образуют фон к сидящей в тени еще молодой фигуре Рильке»[48]. Критика прозвучала, как это ни больно, именно со стороны друга — Павел Эттингер составил свое суждение на основании присланной ему автором фотографии портрета: «Я не могу сказать, что этот портрет кажется мне абсолютно похожим, он, слишком приукрашен»[49]. Леонид Пастернак в своем взволнованном ответе Эттингеру от 12 сентября 1932 года обосновал избранную им концепцию портрета, по его словам, заставившего прослезиться Клару Рильке-Вестхофф[50].

Как бы там ни было, вне зависимости от любых «за» и «против», этот портрет — веха в духовных связях между Россией и Германией начала прошлого века, породивших и множество идеализированных образов, и карикатур, запечатленных в словах и картинах. Райнер Мария Рильке и Леонид Пастернак в своем взаимном восприятии, наряду с дружеской привязанностью, вначале держали осторожную дистанцию, прежде чем, перешагнув пространственную и временную отдаленность, по-настоящему эмоционально сблизиться, раскрыть для себя масштаб личности собеседника и корреспондента и воспеть ее языком поэзии и живописи.

Примечания

[1] Формулировка Леонида Пастернака из письма Райнеру Мария Рильке от 1 (13) февраля 1899 года. Цитата по: Rilke und Rußland. Briefe. Erinnerungen. Gedichte. Hrsg. von Konstantin Asadowski. Berlin und Weimar, 1986, S. 115.

[2] См.: Lew Kopelew (Hrsg.): West-Östliche Spiegelungen. Russen und Rußland aus deutscher Sicht. Reihe A, Band 4. Russen und Rußland aus deutscher Sicht. Von der Bismarckzeit bis zum Ersten Weltkrieg. Hrsg. von Mechthild Keller unter Mitarbeit von Karl-Heinz Korn. München, 2000.

[3] См.: David Buckman: Leonid Pasternak. A Russian Impressionist. London, 1974; Леонид Пастернак. Записи разных лет. Москва, 1975, с. 26–30; Rimgaila Salys: Leonid Pasternak. The Russian Years, 1875–1921. A Critical Study and Catalogue. Vol. I–II. With an Introduction by John Whiteley. Oxford, 1999.

[4] См.: Leonid Pasternak: Rembrandt und das Judentum in seinen Werken. Berlin, 1921; Prof. Leonid Pasternak. Porträt-Album. Mit einem Begleitwort von Hermann Struck. Jerusalem, Berlin, 1923; Chaim Bialik, Max Osborn: Leonid Pasternak. His Life and Work. Berlin, 1924; Carl Meißner: Leonid Pasternak. In: Westermanns Monatshefte. Bd. 153. I, Heft 915, 1932, S. 213–220; Max Osborn: Leonid Pasternak. Berlin, 1932.

[5] См.: Lou Andreas-Salomé: Rainer Maria Rilke in Rußland. In: Russische Blätter, Wernigerode im Harz, Nr. 1, Oktober 1928, S. 14–17; Sophie Brutzer: Rilkes russische Reisen. Königsberg/Pr., 1934, Neuausgabe Darmstadt 1969; Felix Philipp Ingold: Rilke, Rußland und die «russischen Dinge». In: Zwischen den Kulturen. Festgabe für Georg Thürer zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Felix Philipp Ingold. Mit einem Geleitwort von Hans Siegwart. Bern, 1978, S. 63–85; Rilke und Rußland. Briefe. Erinnerungen. Gedichte. Hrsg. von Konstantin Asadowski. Berlin und Weimar, 1986.

[6] Rainer Maria Rilke: Russische Kunst. In: Die Zeit. Bd. XXIX, Nr. 368, Wien, 19. Oktober 1901. Zitiert nach: Rainer Maria Rilke. Von Kunst-Dingen. Kritische Schriften. Dichterische Bekenntnisse. Leipzig, Weimar, 1981, S. 68.

[7] Ebenda.

[8] Witold Hulewicz: Gespräche mit Rainer Maria Rilke. In: Prager Presse. 30. November 1924.

[9] Lou Andreas-Salomé: Lebensrückblick. Grundriß einiger Lebenserinnerungen. Aus dem Nachlaß hrsg. von Ernst Pfeiffer. Neu durchgesehene Ausgabe mit einem Nachwort des Herausgebers. Frankfurt a.M., 1994, S. 117.

[10] Цит. по: Sophie Brutzer. Rilkes russische Reisen. Darmstadt, 1969, S. 28.

[11] Цит. по: Rilke und Rußland, wie Anmerkung (1), S. 88.

[12] Leonid O. Pasternak: Begegnungen mit R.M.Rilke. Цит. по: Rilke und Rußland, wie Anmerkung (1), S. 453. См. также: Л.О.Пастернак. Записи разных лет. М., 1975, с. 146. (Далее: Записи).

[13] Ebenda, S. 454; Записи, с. 146.

[14] Ebenda; Записи, с. 147.

[15] Ebenda, S. 113.

[16] Ebenda, S. 114.

[17] Ebenda, S. 115–116.

[18] Ebenda, S. 127.

[19] Ebenda, S. 149.

[20] Ebenda, S. 455–456; Записи, с. 147.

[21] Ebenda, S. 456; Записи, с. 148.

[22] Ebenda, S. 246–247.

[23] Ebenda, S. 250.

[24] *Ebenda, S. 251.*
[25] *Лишь весной 1906 года во время трехмесячного пребывания Леонида Пастернака в Германии состоялась его выставка в салоне Эдуарда Шульте в Берлине — совместно с финским художником Аксели Галлен-Каллела. Рильке не увидел эту выставку, потому что вновь приехал в Берлин лишь в октябре того года. Однако в письме Леониду Пастернаку с Капри от 10 декабря 1906 года он подчеркивает, что он и его жена видели посвященный Леониду Пастернаку номер английского журнала «The Studio» и порадовались этому. См.: Rilke und Rußland, wie Anmerkung (1), S. 352.*
[26] *Ebenda, S. 249–250.*
[27] *Rainer Maria Rilke. Russische Kunst. In: Die Zeit. Bd. XXIX, Nr. 368, Wien, 19. Oktober 1901; Ders.: Moderne russische Kunstbestrebungen. In: Die Zeit. Bd. XXXIII., Nr. 424, Wien, 15. November 1902.*
[28] *Похожее можно наблюдать в отношении Ильи Репина, которого Рильке после их встречи в Санкт-Петербурге хотя и интерпретировал как художника русского типа, но картины его также ставил невысоко.*
[29] *Rainer Maria Rilke. Moderne russische Kunstbestrebungen. Zitiert nach: Rainer Maria Rilke, Von Kunst-Dingen, wie Anmerkung (6), S. 128.*
[30] *Цит. по.: Rilke und Rußland, wie Anmerkung (1), S. 265.*
[31] *Ebenda, S. 456–457; Записи, с. 148.*
[32] *Ebenda, S. 457; Записи, с. 150.*
[33] *Ebenda, S. 352.*
[34] *Ebenda, S. 354.*
[35] *Ebenda, S. 366. Rilkes Nachdichtung des Igor-Liedes erschien erstmals in: Rainer Maria Rilke: Werke. Auswahl in zwei Bänden. Leipzig, 1953.*
[36] *Ebenda, S. 367.*
[37] *Ebenda, S. 368.*
[38] *Ebenda.*
[39] *Ebenda, S. 369.*
[40] *Jewgeni und Jelena Pasternak. Rainer Maria Rilke, Marina Zwetajewa und Boris Pasternak. Briefe von 1926. In: Berlin—Moskau. 1900–1950. Katalog anläßlich der gleichnamigen Austellung im Martin-Gropius-Bau in Berlin und im Puschkin-Museum für bildende Künste in Moskau. München—New York, 1995, S. 163–165; Евгений и Елена Пастернак. Райнер Мария Рильке, Марина Цветаева и Борис Пастернак. Письма 1926 года. В кн.: Москва—Берлин. 1900–1950. Каталог выставки в ГМИИ им. А.С.Пушкина, Москва и Мартин-Гропиус Бау, Берлин. М., 1996, с. 163–165; Небесная арка. Марина Цветаева и Райнер Мария Рильке. СПб., 1992 (Далее: Небесная арка).*
[41] *Цит. по: Rilke und Rußland, wie Anmerkung (1), S. 401–402; Небесная арка, с. 74.*
[42] *Ebenda, S. 407; Небесная арка, с. 89–90.*
[43] *Ebenda, S. 426; Небесная арка, с. 112.*
[44] *Датировка находящегося в настоящее время в веймарской частной коллекции портрета (холст, масло 79,7 x 59) колеблется между 1926 годом, когда Леонид Пастернак высказал свое намерение написать портрет Рильке, и 1931/32 годами, когда портрет был представлен на его второй индивидуальной выставке в художественном салоне Виктора Хартберга в Берлине. Я согласилась бы с более поздней датировкой, поскольку портрет Рильке не был представлен на первой индивидуальной выставке Пастернака в 1927 году, см.: Manja Wilkens: «Mir bist Du es nicht» Rilke im Porträt. In: Rainer Maria Rilke und die bildende Kunst seiner Zeit. Katalog zu der in Bremen, Kunstsammlung Böttcherstraße, und im Georg Kolbe Museum Berlin gezeigten Ausstellung. München, New York, 1996, S. 155–161. Реплика портрета была сделана Леонидом Пастернаком для американского коллекционера Рильке Ричарда фон Майзеса (Richard von Mises).*
[45] *Zitiert nach: Ludwin Langenfeld: Das Bildnis des Dichters. Rilkes Erscheinung in Zeugnissen und Dokumenten seiner Zeit. In: Blätter der Rilke-Gesellschaft, 1976, Nr. 4, S. 3–34, hier S. 4.*
[46] *Один из них — набросок карандашом, мелом и сангиной — находится в Национальном музее Шиллера / Немецком литературном архиве г. Марбах-на Неккаре (Schiller-Nationalmuseum / Deutsches Literaturarchiv Marbach am Neckar), vgl. den Katalog, S. 176.*
[47] *См. Набросок карандашом «Рильке в Москве» Леонида Пастернака, 1900, in: Lew Kopelew: Rilkes Märchen-Rußland. In: Lew Kopelew (Hrsg.): West-östliche Spiegelungen. Reihe A, Bd. 4: Russen und Rußland aus deutscher Sicht. 19./20. Jahrhundert: Von der Bismarckzeit bis zum Ersten Weltkrieg, wie Anmerkung (2), S. 906.*
[48] *Max Osborn. Leonid Pasternak. Berlin 1932, S. 32–33.*
[49] *Pawel D. Ettinger. Erinnerungen an Rilke. In: Rilke und Rußland, wie Anmerkung (1), S. 464.*
[50] *Ebenda, S. 615.*

Л.О. Пастернак на страницах «Московской немецкой газеты»

Готтфрид Кратц

Немецкоязычная печать дореволюционной России — составная часть всей российской печати — всегда уделяла серьезное внимание освещению культурной жизни страны.

Стоит только вспомнить восторженные отзывы одесской газеты «Odessär Zeitung», собранные впоследствии даже в отдельную книжку, которые в один голос с некоторыми немецкими, польскими, французскими, русскими и еврейскими газетами сопровождали в конце XIX века творческие достижения тогда молодой пианистки Розы Кауфман, будущей жены Л.О.Пастернака.

В контексте нынешней выставки внимания заслуживают выступления московской газеты «Moskauer Deutsche Zeitung» (MDZ) о художественном творчестве Леонида Пастернака. Ограничимся просмотром комплектов этого издания за 1908–1914 годы. В искусстве эти годы ознаменованы, кроме всего прочего, консолидацией (после отхода петербуржцев) московской группы «Союза русских художников», одним из учредителей и деятельных членов которой был Пастернак, и рядом успешных выставок в только что открытой галерее К.А.Лемерсье. Со своими заметками об этих и других выставках, на страницах MDZ регулярно выступал поэт и критик Иоганнес (Иван Романович) Кордес.

Рецензии и статьи Кордеса и других авторов «Москауер дойче цайтунг» показывают нам всю богатую панораму русского и западноевропейского искусства, представленного на московских выставках того времени. На страницах MDZ рецензируются экспозиции «Союза русских художников», «Московского товарищества», «Свободной эстетики», «Бубнового валета» и «Ослиного хвоста», а также выставки в Петербурге — Императорской Академии художеств, Общества поощрения художеств, Передвижников и «Мира искусства», не говоря уже о выставках представителей западноевропейского искусства — от Либерманна до Пикассо.

Одновременно эти статьи и статейки в MDZ показывают нам, как на ладони, всю топографию художественной Москвы начала XX века. В центре — Красная площадь с Историческим музеем, традиционным местом выставок картин передвижников. Отсюда в северном направлении лучами отходят пять больших улиц: Воздвиженка, Тверская, Большая Дмитровка, Петровка, Мясницкая. В выставочных залах и галереях, расположенных на них, нашли пристанище все остальные группы и течения, исходящие в конечном счете от передвижников. На Мясницкой в Училище живописи, ваяния и зодчества, как и на Большой Дмитровке, в Художественном салоне в доме № 1 — «Союз русских художников», «Мир искусства» и «Ослиный хвост». На той же Большой Дмитровке, в зале Литературно-художественного кружка в доме № 15 а — Московский салон. На Петровке, в Доме князя Голицына — Независимые. На Салтыковском (ныне Дмитровском) переулке, в галерее Лемерсье, начиная с 1909 года — представители многих направлений, так же, как в начале Первой мировой войны, в Камергерском переулке, в Доме Лианозова.

Не все заметки о выставках были подписаны И.Кордесом. Под некоторыми стояли инициалы E.L. (Ed.L.), часть печаталась анонимно. Приведем несколько переведенных нами с немецкого на русский язык выдержек из этих заметок, характеризующих позиции «Московской немецкой газеты».

Анонимные сообщения в большинстве своем дают только сухие фактические сведения о выставках. Редко встречающиеся в них оценки — довольно противоречивы. То на 37-ой выставке картин передвижников «ничего особенного» не было выставлено, то «кое-что красивое» все-таки можно было на ней видеть (16/XII-1908). То «импрессионистические вещи — портят вкус и глаз»(5/XI-1909), то импрессионизм объявляется «высшей формой искусства» (22/I-1912). То говорится о «пачкотне (Klecksereien)» художников «Союза» (17/II-1909), то хвалится Серов, самый известный его представитель (22/I-1909).

Заметки, подписанные инициалами E.L. (Ed.L.) дают вполне определенные оценки современных школ и направлений искусства. Передвижники — это «гвардия консерваторов эпохи Александра III» (28/XII-1910). Соответственно картины их «матадора» И.Е.Репина, выставленные на их XLI выставке, «не заслуживают быть названы шедеврами искусства». Примерами служат портрет «Mme Nordman-Sewerowa» и «совершенно неудавшаяся» картина «17 октября 1905 года», «граничащая с карикатурой» (30/II-1912). Один «Союз» — «воплощение живой современности». Он один «соответствует нашему ощущению современности» (28/XII-1912). Работы его представителей не только «добросовестно выполнены» («sorgfaeltig ausgefuehrt») , как у молодого Масютина (28/XII-1912), они показывают «свой, сильно выраженный национальный характер» (28/ XII-1912). Серов такой же «настоящий русский и реалист», как Василий Петрович Верещагин (15/ XI-1911; 24/ XI-1911; 2/III-1912). Представители «Московского салона» же «благоговеют перед чужими богами». В их картинах не «чувствуется», что они «наши дети», что они «сыновья нашего города» (29/XII-1912). Картины «крайне-революционных... кубистов» (28/XII-1912) группы «Свободное искусство», конкретно картины «господина Малевича», только могут быть названы примером «вырождения» («Entartung») в искусстве (30/XII-1912).

У Кордеса наблюдается более дифференцированный подход. Встречаются у него, правда, и обобщающие суждения, напоминающие автора E.L. Художники Петербургского Общества поощрения художеств — «старая гвардия» (15/II-1912) еще «более консервативна, чем самое... правое крыло передвижников» (15/II-1914). Художники «Союза», имеющие свои корни «в родном черноземе», обращены в своем творчестве к современности, между тем, как представители «Мира искусства», ориентированные на Запад, обращаются в своем творчестве либо к прошлому, либо к будущему (6/XII-1911; 15/XI-1912). На большинство картин русских и западноевропейских художников выставок «Бубного валета» и «Ослиного хвоста» лучше не смотреть; интерес они, мол, представляют только для психиатра (28/I-1912; 15/III-1912). Соответственно, Кордес в большой статье восхищается росписями Марфо-Мариинской обители, выполненными представителем «Союза» Нестеровым «в русском духе» (26/VI-1912) и «воскрешением старой Руси» у В.Васнецова (13/XI-1912). Закономерно, что Кордес отвергает «рекламность» работ М.Ларионова («Schildermalereien») (6/XII-1911) и «мало говорящие» картины Августа Макке и Франца Марка (28/I-1912). Выше всего стоит для Кордеса «настоящее искусство» («wahre... Kunst»), понимаемое им как «реалистическое искусство с душой» («realistische und zugleich seelenvolle Kunst») (15/II-1912; 4/II-1914). Такое широкое понимание искусства позволяет ему считать настоящим и искусство Врубеля, «магия» («Zauberbann») (9/IV-1914) и «фантасмагории» («Traumwelten») (23/X-1912) картин которого близки его собственному поэтическому творчеству, и искусство «щедро одаренного богом» Серова (11/II-1914), чей портрет Станиславского — воплощение «души» режиссера (6/XII-1911). Только сильные творческие личности способны создать такое искусство. Кордес видит их прежде всего среди членов «Союза», но и среди представителей других направлений. Среди передвижников это Репин (28/XII-1911), который в своей картине «Пушкин на выпускном акте в Царскосельском лицее» «претворил в жизнь» пушкинскую эпоху (28/XI-1911). Среди художников, представленных на выставке петербургского «Мира искусства», это Б.Кустодиев, «очень русский талант» которого он сравнивает с драматургом Островским («der malende Ostrowski») (15/XI-1912). Среди петербуржцев он выделяет К.Горбатова (21/II -1913; 27/III -1914), будущего товарища Л.О.Пастернака по выставке в Берлине 1930 года. Среди представителей искусства западной Европы это Макс Либерманн (25/IX-1912) и Ловис Коринт (15/X-1913), будущие берлинские модели и знакомые Пастернака.

На фоне сказанного уже намечается место самого Пастернака на страницах MDZ. В одной из анонимных рецензий начала представленного нами периода обобщающе констатируется, что портретная живопись в русском искусстве слабо развита (15/XI-1908). Так, и в 1911 году критик «Московской немецкой газеты» Ed.L., выделяя Серова-портретиста как «русского Ленбаха», говорит о том, что портрет в русском искусстве пока занимает «второстепенное место» («eine sehr untergeordnete Stellung») (24/II-1911). Понятно, что именно критик Ed.L. обращает внимание читателей MDZ на открытую в галерее Лемерсье выставку портретов, писанных берлинским художником Германом Штруком. Выставленные в Галерее его портреты Пастернака, Герхарта Гауптмана, Никиша, Теодора Герцля и др., по мнению критика, «выполнены тончайшим чувством тона» («von feinstem Tongefuehl erfuellt») и являются «ценнейшими» экспонатами, стоящими сами по себе уже посещения выставки (11/XI-1911). Упоминание портрета Пастернака, выполненного его другом Германом Штруком, — первое упоминание Леонида Пастернака на страницах MDZ в исследуемый период. Герман Штрук, таким образом, написав портрет Пастернака в 1911 году, обращает на него внимание общественности так же, как позже, написав предисловие к его берлинскому альбому портретов 1923 года.

После показа портрета Пастернака работы Штрука критик Ed.L. пишет и о портретах, выполненных самим Пастернаком, подчеркивая, что ему, в отличие от других портретистов «Союза», «удались» портреты пианистов Бузони и Гофмана и, прежде всего, картина К.Манфреда («nur dem Akademiker Pasternak gelingen die Portraets von Busoni, Josef Hoffmann und vor allem ein Gemaelde von K.Manfred») (28/XII-1912). С этого времени Пастернак упоминается и в заметках Кордеса. В газетной статье об экспозиции, организованной Толстовским обществом в Историческом музее (13/X-1911), как и в развернутой статье в журнале «Deutsche Monatsschrift für Russland» (1912, Nr. 3), он указывает именно на выставленные там «картины и рисунки» Пастернака, показывающие Льва Толстого в кругу семьи. В своей статье об открытии выставки «Союза» 1913 года Кордес выделяет Пастернака среди портретистов, указывая на групповой портрет 1913 года, представляющий «вечеринку» у К.А.Коровина, где «даже Шаляпина» можно узнать. Кордес в особенности обращает внимание зрителя на портрет Верхарна, читающего свои стихи 3 декабря 1913 года в московском Литературно-художественном кружке, который «получился очень метким и живым» («sehr treffend und lebendig ausgefallen») (28/XII-1913). В статье о выставке декабря 1914 года «Художники Москвы — жертвам войны» Кордес опять выделяет Пастернака среди представителей всех групп и течений Москвы именно как портретиста Льва Толстого (7/XII-1914). Представленные на той же выставке пастернаковские зарисовки («Skizzen») Антверпена, Брюгге, Остенде, Брюсселя не только намекают на недавнее взятие этих городов

Бельгии германскими армиями, но и на предстоящее приостановление «Московской немецкой газеты» 23 декабря 1914 года на основании «положений» — «военного и о чрезвычайной охране».

Заметки Кордеса о творчестве Пастернака особенно интересны на фоне биографии критика. Родившись в Москве в 1884 году, Кордес в годы до Первой мировой войны теснейшим образом был связан с тем миром, который представляют «модели» Пастернака. Пастернаковские портреты Льва Толстого, Верхарна, Когена, Гордона Крэга, Герхарта Гауптмана приобретают «документальный интерес», о котором пишет дочь художника Жозефина как раз в связи с биографией немецкого критика и поэта. Кордес оставил «Воспоминания» о Льве Толстом, у которого гостил, едва вернувшись с учебы в Германии в 1908 году. Здесь он в прямой речи передает фрагменты разговора с писателем, один из которых кончается тем, что Толстой на вопрос о современных немецких поэтах, поименно и о Рильке, ответил одной только краткой фразой, что его не знает (Rigasche neueste Nachrichten, 27/XI-1910). «Великому поэту» Верхарну к приезду в Москву Кордес посвятил большой очерк в MDZ (27/XI-1913), видимо, он и слушал его в тот вечер, когда Пастернак его рисовал в Литературно-художественном кружке. Марбургского профессора Германа Когена, посетившего Россию в мае 1914 года, он представляет читателям MDZ как «одного из самых значимых и оригинальных немецких философов современности» (3/V-1914). Постановке Гамлета в инсценировке Гордона Крэга 1911 года Кордес посвятил подробное описание в очерке о Московском Художественном театре, вышедшем на немецком языке в 1914 году. С Герхартом Гауптманом Кордес познакомился в 1904 году. Его творчество он пропагандировал всю жизнь, начиная с первых очерков о нем на страницах MDZ (2/XI-1912; 16/I-1914) и вплоть до тридцатых годов.

Леонид Пастернак же, переехав в Берлин и давно желая портретировать Гауптмана, обратился к нему, пользуясь случаем, только в октябре 1930 года. Это явствует из одного его письма к Гауптману (от 6 октября 1930 года), хранящегося в архиве Гауптмана в Государственной библиотеке Прусского культурного наследия в Берлине. В ноябре он пишет сыну Борису, что «на прошлой неделе ... гостил у Гауптмана — писал с него портрет-эскиз», продолжая: «дома буду писать большой», — и прибавляя: «для себя». Эта прибавка, кстати говоря, противоречит сделанному Пастернаком впоследствии причислению портрета Гауптмана к «заказным портретам» (Записи разных лет. М., 1975, с. 86).

Мнения о готовом портрете противоречивы. Сам Леонид Пастернак гордился техникой исполнения портрета, соответствующей «импрессионистическому направлению» его творчества (Записи, с. 225). Он радовался, когда ему сообщили, что Гауптману и особенно его жене, портрет понравился, за что даже и поблагодарил Гауптмана письмом от 18 ноября 1932 года. Сын Пастернака Борис, ознакомившись с репродукцией портрета в книге Осборна 1932 года, в известном письме 18 октября 1932 приписывает ему только третьестепенное значение (после портретов Эйнштейна и Либермана).

Кордес, который наблюдал за Гауптманом в ходе личных встреч 1904 и 1908 годов, впоследствии описал в немецкой и в русской печати его лицо — не как «одно», а как «много лиц», в которых «отражался целый ряд других лиц» (Русская мысль, 1912, с. 12). Кордес продолжал писать о Гауптмане чуть ли не до своего ареста в 1935 году. Неизвестно, видел ли он репродукцию портрета когда-то «многоликого» Гауптмана, глядя на которого ему тогда «чувствовалось», что «в этом человеке живут сотни людей, которых он должен претворить в образы».

Литература (помимо упомянутой в тексте):
Bachmann O. Rosa Koffmann. Odessa, 1885.
Пастернак Л.О. Записи разных лет. М., 1975.
Гасс Б. Пасынки временных отчизн. Тель-Авив, 1985.
Werner Xenia. Wassili Masjutin. Berlin, 1989 (Staatsbibliothek Preuss. Kulturbesitz. Veroeffentlichungen der Osteuropa-abteilung. B. 11.).
Пастернак Жозефина. Вспоминая отца. — Леонид Пастернак. 1862–1945. Выставка живописи и графики. Май—июнь 1989 года. Москва, ЦДХ, 1989.
Борис Пастернак. Письма к родителям и сестрам. Кн. I, II. Stanford, 1998 (Stanford Slavic Studies. Vol. 18, 19).
Кратц Г. Штрихи к портрету поэта и эссеиста И.Кордеса. — Немцы в общественной и культурной жизни Москвы. XVI — начало XX века. М., 1999.
Kratz G. Die Odessaer deutschsprachigen Drucke (в печати).
Кратц Г. Немецкие книги, изданные в Одессе в XIX веке. — Библиотечное дело-2000. Тезисы 5-ой международной научной конференции. Ч. 2. М., 2000, с. 49–51.

Ж.Л.Пастернак. Материалы к биографии Леонида Осиповича Пастернака

Предисловие, публикация и комментарии Я.В.Брука

Жозефина Леонидовна Пастернак (1900–1993), старшая дочь Л.О.Пастернака, поэтесса, философ, публикатор и исследователь творческого наследия отца. Человек глубокой мысли и редкого душевного обаяния, «женщина необычайной доброты и утонченности», как вспоминали о ней младшие члены семьи, она была излюбленной моделью отца и любимой сестрой старшего брата — несмотря на десятилетнюю разницу в возрасте, Борис Пастернак с юности видел в ней духовного единомышленника, а она была связана с ним «сверхъестественной близостью», как сама определяла их отношения[1]. В июне 1921 года, получив с помощью А.Луначарского и О.Брика выездную визу сроком на год, она первой из семьи уехала в Берлин, куда вслед за нею последовали родители с младшей дочерью Лидией. Почти сразу же по приезде она поступила на философский факультет Берлинского университета. После замужества — в 1924 году она вышла замуж за своего кузена Ф.К.Пастернака, занимавшего пост одного из директоров Южногерманского банка — Жозефина Леонидовна переехала в Мюнхен и в 1929-м закончила Мюнхенский университет со степенью доктора философии. В ее мюнхенский дом с большим садом ежегодно из Берлина на лето приезжали родители, а Леонид Осипович подарил ей и сам разместил в просторных комнатах многие из своих лучших работ. В 1931 году в Лейпциге была опубликована ее докторская диссертация по психологии, а в 1938-м в Берлине (издательство «Петрополис») вышел в свет под псевдонимом Анна Гей ее первый поэтический сборник «Координаты», посвященный родителям. Ознакомившись с некоторыми стихами в рукописи, Борис сочувственно отозвался о них, отметив «благородство и уверенность» поэтического стиля[2].



Стоят: Леонид, Борис, Александр и Жозефина Пастернаки; сидят: Розалия Пастернак, ее мать Берта Кауфман, Лидия Пастернак. Молоди. 1914

Осенью 1938 года Жозефина Леонидовна с детьми и мужем вынуждена была бежать из Германии и обосновалась в Оксфорде, купив маленький дом на окраине города. Здесь она прожила до конца дней. В 1956 году возобновилась ее регулярная переписка с Борисом, к творчеству которого она неизменно сохраняла горячий интерес. Вскоре после смерти брата Жозефина Леонидовна опубликовала эссе о романе «Доктор Живаго», ставшее одним из первых значительных опытов его историко-философского прочтения[3]. До конца дней она сохраняла творческую активность — в 1981 году в Париже в издательстве YMCA-Press вышел ее второй стихотворный сборник «Памяти Педро»; в последние годы жизни она много занималась философией, обобщив идеи в обширной рукописи, посвященной проблемам познания.

При всей насыщенности собственных творческих интересов ее главным делом стало сохранение и популяризация творческого наследия отца. И она, и Лидия Леонидовна Пастернак-Слейтер, жившая также в Оксфорде, чувствовали себя обязанными воскресить память о нем; отец оставался для обеих воплощением высоты и честности жизненной позиции и художественных убеждений. Вспоминая о родителях, Жозефина Леонидовна написала: «Когда умерла мама, это было равносильно тому, что гармония покинула мир. Когда умер папа, казалось, что мир покинула правда»[4].

Стараниями сестер в 1950–1960-е годы состоялись выставки работ Пастернака в Англии, Германии, Америке. Жозефина Леонидовна принимала активное участие и в их организации, и в составлении каталогов. Но ее главные усилия были направлены на разбор и изучение семейного архива. Именно ей принадлежит основная роль в подборе и подготовке к печати многочисленных и разнохарактерных записей и заметок отца, которые он вел, начиная от 1910-х годов и вплоть до 1940-х. Она видела свою задачу в том, чтобы придать этим «разрозненным, разным и не всегда ясно изложенным пометкам», разбросанным во множестве альбомов и тетрадей, в записных книжках, на форзацах книг и просто на обрывках

бумаги, смысловую и композиционную цельность — объединить тексты, относящиеся к одному предмету, достигнуть, насколько возможно, хронологической и тематической последовательности повествования, оставляя неприкосновенной авторскую редакцию: подвергнуть ее изменениям она полагала для себя «просто невозможным...»[5] В ходе работы Жозефина Леонидовна переслала некоторые из подготовленных ею к печати материалов для прочтения Борису. Он ответил ей 12 мая 1958 года: «Дорогая Женя, благодарю тебя за сделанные выписки. Ты — папина Антигона, и за это честь тебе и слава. Все это потрясающе трогательно со стороны папы... Очень хорошо, что ты разобрала и переписала эти записи. По-моему, дальнейшим их сокращением и любой обработкой даже ради их обозримости, как материала, должна заняться ты, раз ты уже это начала и проделала, и Лида тебе ни к чему. Когда ты это отожмешь как следует, тогда видно будет, что с этим делать»[6].

Упорная и кропотливая текстологическая работа продолжалась вплоть до середины 1960-х годов. Ее итогом явилась вышедшая в 1975 году в Москве в издательстве «Советский художник» книга «Л.О.Пастернак. Записи разных лет», составленная Жозефиной Леонидовной и подготовленная к печати Александром Леонидовичем Пастернаком; она же написала предисловие «От составителя» и участвовала в составлении примечаний.

Публикуемые «Материалы к биографии Л.О.Пастернака» написаны Жозефиной Леонидовной, по-видимому, в первой половине 1950-х годов, во всяком случае уже в 1957-м они были отосланы ею в Москву и переданы в Третьяковскую галерею[7]. Составленные в пору тщательной работы с отцовскими рукописями, «Материалы», несомненно, во многом явились результатом этой работы. Это была первая попытка ввести в научный обиход неизвестные документы из семейного архива в Оксфорде. При том, что в «Материалах» отчетливо ощутима авторская позиция и интонация составителя, главное в них — прямая речь художника. Они насыщены пространными выдержками из воспоминаний и записей Пастернака, в ту пору в подавляющей своей части не опубликованных (в «Материалах» они приведены с пометой: «из неопубликованных записок»). Основная часть текстов впоследствии вошла в книгу «Записи разных лет»; однако следует отметить, что в книге они воспроизведены в иной, иногда существенно отличной от рукописной, редакции, порою со значительными перестановками и купюрами, предпринятыми в ряде случаев из цензурных соображений. Это обстоятельство делает вполне оправданным нынешнюю публикацию «Материалов». Несмотря на давность написания, они не утратили значения надежного источника: и по сию пору в русской литературе о Л.О.Пастернаке это один из наиболее обстоятельных и развернутых очерков его жизни и творчества, особенно в части, касающейся зарубежного периода. Значительную ценность имеют содержащиеся в «Материалах» библиографические указания — ссылки на публикации о художнике в зарубежной прессе 1920–1940-х годов.

Печатается по автографу: ОР ГТГ, ф. 4, ед. хр. 695. Текст воспроизведен с незначительной стилистической правкой и сокращениями, отмеченными знаком <...>. Орфография и пунктуация приближены к современным. В примечаниях даются ссылки на соответствующие страницы книги «Л.О.Пастернак. Записи разных лет»(М., 1975), обозначенной сокращенно: Записи.

Примечания

1 См.: Зальцберг Э. Сестры Пастернак. — Русское еврейство в зарубежье. Т. 2 (7). Русские евреи в Великобритании. Статьи, публикации, мемуары и эссе. Ред.-сост.: М.Пархомовский, А.Рогачевский. Иерусалим, 2000, с. 41–65; Пастернак Е. Жозефина Пастернак и Лидия Пастернак-Слейтер // Там же, с. 66–79. Биографические сведения о Жозефине Леонидовне почерпнуты из этих публикаций.

2 Зальцберг Э. Указ. соч., с. 51–52.

3 Pasternak J. Patior // The London Magazine, 1964, 6 Sept., p. 42–57.

4 Зальцберг Э. Указ. соч., с. 56. В эти же годы Лидия Леонидовна писала об отце московскому адресату: «Ах, как горько и больно за него, всегда открытого, честного, прямого, который никогда, нигде и ни при каких условиях не хотел и не сумел бы юлить, подлизываться, менять свои убеждения смотря по тому «куда ветер дует», как то делало столько «успешных» его коллег и учеников в разные времена; и сколько ему пришлось страдать за это, за чистоту и правду его художественных убеждений, за то, что он никогда не заботился о себе самом, а только об артистической правде, о служении родине и ученикам своим и любимому русскому искусству». Письмо Л.Л.Пастернак-Слейтер К.В.Фроловой. 8–9 апреля 1961 (ОР ГТГ, ф. 195, ед. хр. 104).

5 Пастернак Ж. От составителя. — Пастернак Л.О. Записи разных лет. М., 1975, с. 5–6.

6 Борис Пастернак. Письма к родителям и сестрам. Сост. Е.Б. и Е.В.Пастернак. Кн II. Stanford, 1998, с. 282. См. также: Пастернак Е. Указ. соч., с. 73–74.

7 ОР ГТГ, ф. 8II/1.

Помимо художественного творчества в прямом смысле слова, наследие Пастернака выявилось в его влиянии на развитие русского искусства (через последователей его и учеников), в исторической документации (целая галерея портретов выдающихся современников — представителей науки, искусства, общественной и культурной деятельности и т.д. как на родине, так и за границей) и в продолжении и укреплении традиций русского искусства на Западе.

Чтобы соответственным образом оценить обширный труд Пастернака и его значение для русского искусства, полезно проследить его развитие и его деятельность как в России, так и за границей, куда временно, в 1921 году, вследствие болезни жены и требовавшегося специального лечения, он переехал, поселившись в Берлине. Следует также отметить, что с улучшившимся здоровьем жены Пастернак, несмотря на начинавшуюся у него самого грудную жабу, решил вернуться на родину, чтобы последние годы жизни посвятить обучению молодежи. В середине 30-х годов начались переговоры 70-летнего художника с Советским посольством в Берлине — и через них с Москвой — о способах пересылки его многочисленных работ в Москву и об устройстве там юбилейной выставки. Однако в связи с утомительной работой подготовки этого переезда и в то же время вследствие обострявшегося фашистского террора, болезнь сердца Леонида Осиповича ухудшилась, и, следуя настоятельным советам врачей, Пастернак перед окончательным возвратом на родину решил отдохнуть и полечиться у дочери в Англии. В Лондоне внезапно скончалась его жена. Этот удар и начавшаяся через неделю война окончательно подкосили здоровье Леонида Осиповича. Тем не менее незадолго до смерти он пишет, что не теряет надежды по окончании войны вернуться на родину «и последние годы жизни посвятить любимому делу художественного обучения и развития подрастающего поколения».



Розалия и Леонид Пастернаки
Одесса. 1889

Л.О.Пастернак родился 4 апреля[1] 1862 года в Одессе, где провел детство и юношеские годы. Рисовать он стал рано; первым «меценатом», встреченным семилетним Пастернаком, был дворник, любитель художеств, заказывавший мальчику «охоты с борзыми» и дававший ему по пяти копеек на сладости за каждый такой рисунок.

Занятны эпизоды в связи с издававшимся Пастернаком в гимназии юмористическим журналом, карикатурами на учителей, на актуальные темы и т.д. Несмотря на строгий школьный режим, в учительской с нетерпением ожидали появления этого журнала, вызывавшего восторг преподавателей и переходившего из рук в руки. Об этом Пастернак, не подозревавший, что кто-либо помимо товарищей по классу знает о существовании этого журнала, узнал лишь по окончании гимназии. Но и помимо этой «тайной» деятельности, его искусство находило одобрение и поддержку директора гимназии, который заказывал ему (конечно, безвозмездно) то портрет попечителя, то юбилейную декорацию и т.д. Пастернак работал самоучкой и, лишь будучи в последнем классе гимназии, одновременно стал посещать Одесскую школу рисования.

По окончании гимназии, следуя желанию родителей, крайне отрицательно относившихся к художественному влечению Пастернака, он поступил на медицинский факультет Московского Университета, но, не вынося анатомического театра, сецирования и т.д., перевелся на юридический. «Однако я одолел изучение анатомии, столь полезной для художника в его знакомстве с формами человеческого тела»[2].

Одновременно с поступлением в Университет Пастернак решил записаться в Училище живописи, ваяния и зодчества в Москве. Попытка эта оказалась неудачной, т.к. он приехал в Москву после начала занятий и прием был прекращен; но и на следующий год ему не удалось поступить в Училище, т.к. единственная вакансия была занята графиней Толстой. Интересно, что через несколько лет, когда Пастернак был приглашен в качестве преподавателя в это самое Училище, в фигурном классе он застал числившуюся еще в нем «графиню Толстую», «которая оказалась Татьяной Львовной. Мы много смеялись над этим курьезным случаем, и Татьяна Львовна говорила мне, что ей я обязан тем, что, не попав в Училище, решил поехать за границу и поступить в Мюнхенскую Академию»[3].

Чтобы не терять больше времени, Пастернак некоторое время провел в мастерской профессора Е.Сорокина в Москве, работая под его частным руководством. Затем на скопленные деньги уехал в Мюнхен. Весьма интересны его описания

города, Академии, профессоров и учеников Мюнхена 80-х годов. Не место здесь входить в эти подробности, отметим лишь, что работал Пастернак «с большим энтузиазмом, несмотря на то, что иногда не хватало средств на такой скромный обед как редька с хлебом»[4]. На конкурсном экзамене Пастернак был принят первым и первым оставался все время своего пребывания в Академии, которая в то время считалась лучшим очагом художественного образования. Пастернак был учеником, главным образом, профессора Гертериха,[5] который бывал так удовлетворен его работами, что оставлял их без поправок. Эти ученические работы (углем) Пастернака носили настолько самостоятельный и законченный характер, что, будучи выставлены им в начале 90-х годов на устроенной Московским Обществом любителей художеств выставке, были приобретены частью П.М.Третьяковым для его галереи, частью Щукиным и др.[6]

В Мюнхене Пастернак работал так интенсивно, что в связи с недоеданием (крайне ограниченные средства родителей допускали лишь самую скромную поддержку в годы его мюнхенского пребывания) его здоровье сильно расшаталось. Все же ему удалось не только провести несколько семестров в Мюнхенской Академии, но и окончить, к радости родителей, также и Новороссийский университет (куда он перевелся из Московского, на юридический факультет).

Еще будучи гимназистом последнего класса гимназии (и впоследствии — будучи студентом), Пастернак был привлечен к художественному участию в юмористических иллюстрированных журналах «Оса», «Маяк», «Пчелка». Немного позднее он стал художественным сотрудником московского журнала «Свет и тени», где, между прочим, познакомился с Чеховым и иллюстрировал его одноактный этюд «Калхас»; иллюстрации были помещены в вышеназванном журнале[7]. В этих скромных началах следует искать зародыш того впоследствии мощно развившегося мастерства рисунка, которое прославило Пастернака в России и за границей.

Этим первым попыткам графики Пастернак посвящает много внимания в своих записках, и нам следует остановиться на них поподробнее. В художественном овладении формами человеческого тела и других объектов, в верности *натуре*, в *рисунке* (здесь и далее выделенные слова подчеркнуты в оригинале. — Ред.) Пастернак видит начало и жизненное ядро искусства. Он ссылается на изречения Микеланджело, Делакруа и Энгра о решающей роли *рисунка* не только в графике и живописи, но и в скульптуре и даже в архитектуре. Мало, однако, быть верным неподвижному застывшему объекту. Такое бездушное копирование обращало бы художественное произведение в безжизненную фотографию. Овладев рисованием неодушевленных предметов, будущий художник должен учиться рисовать с одушевленной, живой натуры. Но и это — только стадия. Идеал — это умение рисовать, набрасывать натуру *в движении*.

Убеждения Пастернака не оставались только теорией. Верный своему взгляду, что мастерство достигается лишь постоянным наблюдением, постоянным упражнением руки и глаза, он никогда не бывал праздным. Окружающие не помнят его без кисти или карандаша в руке. В те минуты, когда Пастернак не был занят писанием картины в мастерской — где бы ни находился он в это время: в детской ли, в концертном зале, на заседании ли Совета художников и т.д. — он всегда и везде рисовал, набрасывал, заносил впечатления в свой «альбомчик». Это постоянное упражнение так развило пастернаковское умение «схватывать на лету», что знаменитыми стали его рисунки и наброски, в особенности, сюжетов из детской жизни. Пастернаку, овладевшему этим чрезвычайно трудным искусством зарисовки и портретирования детей, Серов сказал однажды шутя: «Вы одолели «дитё»[8].

Помимо знакомства с основными формами в рисунке («элементарной художественной грамотой»), Пастернак, как мы видим, считал существенным умение зафиксировать те мимолетные, едва уловимые впечатления, которые дает движение, жизнь объекта, которых «уже нет» в следующее мгновение и которые все же так характерны для сходства с изображаемым. Это приводит нас к рассмотрению высшей формы графического и живописного искусства — к портрету, который предъявляет наибольшие требования к личности художника. Мало владеть формой и уметь заносить мимолетное — надо быть одаренным тем особенным чутьем, которое позволяет улавливать *характерное*. И, дойдя до этого важнейшего проявления художественного дарования, до способности психологического проникновения в изображаемый характер, мы как бы завершили круг и вернулись к исходной точке нашего рассмотрения. Ибо уже в рисунке или наброске, дающем первое общее впечатление, по мнению Пастернака, таится то самое серьезное и глубокое, на что способно художественное выражение: изображение *характерного*, одному изображаемому человеку или типу *свойственного*.

Таким образом из скромного сотрудника провинциальных иллюстрированных журналов, повинуясь внутренним законам развития своего художественного облика, Пастернак вырос в импозантную фигуру одного из первых портретистов своего времени.

В конце 80-х годов Пастернак переехал в Москву, где начал писать «Письмо с родины», первую жанровую картину в натуральную величину (до тех пор жанровые, т.е. не исторического содержания картины трактовались в небольших

размерах). О картине заговорили в кругах молодых художников, ею заинтересовался П.М.Третьяков и, посетив художника в «Коммерческих номерах», где Пастернак жил и писал в то время, Третьяков приобрел «Письмо с родины» для своей галереи, еще до появления ее на выставке[9].

Неожиданный успех не вскружил головы молодого художника. Он продолжал ставить себе все новые задачи в живописи. Так, после этой большой картины группового характера следует, опять-таки, новая для того периода задача передачи вечернего искусственного освещения в небольшой картине «Молитва слепых детей»[10]. Эта задача и в последующие годы оставалась близка сердцу художника, мы встречаем ее в многочисленных композициях, но лучшее разрешение, быть может, она нашла в картине «Толстой с семьей», о которой речь будет ниже[11].

В 1889 году Пастернак женился на знаменитой пианистке Розалии Исидоровне Кауфман, ученице Лешетицкого, которая вскоре после замужества перестала выступать в концертах, всецело посвятив себя воспитанию детей и помощи мужу в его художественной деятельности. Из многочисленных рецензий того времени (из которых сохранилась лишь небольшая, находящаяся в архивах художника часть) видно, как восторженно отнеслись музыкальные круги к появлению в Москве Розалии Исидоровны и как сожалели о том, что концерты ее становились все реже. Большую долю своих воспоминаний Пастернак посвящает искусству Розалии Исидоровны и тому влиянию, какое имело оно на его художественное развитие. Помимо чисто внешних обстоятельств, как знакомство и сближение с выдающимися музыкантами того времени, — душевный мир Пастернака был обогащен совершенно новыми, неведанными им ранее сокровищами. В своих воспоминаниях Пастернак рассказывает, как до тех пор бывший ему чуждым и непонятным мир музыки, благодаря исключительному исполнению и интерпретации его жены, становился ему близким, и как этот неосязаемый мир звуков все совершеннее сливался с тем осязаемым миром изобразительных искусств, который был его миром. Сближение с музыкальными сферами нашло и прямое отражение в творчестве Пастернака, дав ряд интересных портретов (Рахманинов, Скрябин, М.Эльман, Рубинштейн, Бетховен, В.Эйснер, И.Гофман, Никиш, Шаляпин, Хейфец и др.) и композиций (Трио: Брандуков, Гржимали, Пастернак; Трио с Рахманиновым; Трио: Шор, Крейн и Эрлих; Кусевицкий дирижирует со Скрябиным за роялем; Никиш дирижирует; Музыкальное матинэ; Музыканты; Мендельсон «воскрешает» Баха; Бах и Фридрих Великий и т.д.).

Обосновавшись в Москве, Пастернак начинает знакомиться и сходиться с молодыми художниками того времени. С теплым чувством вспоминает он о художниках Поленовых (брате и сестре), в гостеприимном доме которых собирались талантливые молодые художники, где рисовали друг с друга, где обсуждались текущие вопросы искусства и т.д.[12]

К этому же времени относится дружеское внимание к Пастернаку Н.Н.Ге, полюбившего Пастернака и называвшего его «преемником» своих художественных взглядов и деятельности. «Как ни лестно было это определение в устах столь выдающегося и прославленного маститого русского художника, но так и не понятым осталось мною, в чем, чем и почему я заслужил столь странный отзыв»[13]. Пастернак увековечил Н.Н.Ге с Толстым в картине «Чтение рукописи»[14] (находится в Толстовском музее).

После сотрудничества в иллюстрированных журналах, издававшихся на юге России и в Москве, Пастернак становится соучастником и одновременно художественным редактором московского журнала «Артист», издававшегося под руководством графа Соллогуба[15] и бывшего в своем роде предтечей «Мира искусства».

В начале своей художественной деятельности Пастернаку приходилось бороться с материальной необеспеченностью. Он дает уроки рисования, открывает затем частную рисовальную школу[16] на манер заграничных (Мюнхен, Париж), где рисуют с натуры. О частной школе узнают, заинтересовываются достигнутыми ею успехам, и в 1894 году к Пастернаку является директор Училища живописи, ваяния и зодчества князь А.Е.Львов с приглашением войти в состав преподавателей этого Училища. «Два года в начале 90-х годов были для меня знаменательны. 93-й — знакомством с Л.Н.Толстым, 94-й — поступлением в Училище живописи»[17].

Первое — знакомство, дружба и сотрудничество с Л.Н.Толстым — большая серьезная глава в жизни и творчестве Пастернака. Художники часто спрашивали, почему он не издает своих мемуаров о Толстом. Ответ простой: Пастернак был слишком скромен и не любил афишировать своих отношений с Толстым. Он обыкновенно отвечал: «Мои мемуары о Толстом в моих работах: портретах, картинах, этюдах и эскизах»[18]. Иногда, однако, впоследствии Пастернак, увлеченный разбуженными в разговоре воспоминаниями, начинал рассказывать... Кое-что из этих воспоминаний и рассказов запечатлено в его монографии, в «Die Literarische Welt» (Berlin, 7.IX.28), «Die Dame» (Berlin, Aprilheft 1932), «Oxford Mail» (Oxford, 25.III.1942), «Lilliput» (London, January, 1944) и т.д. Но это лишь небольшая часть. В посмертном издании записок Пастернака отдельной книгой будут выпущены его мемуары о Толстом[19].

Что касается «знаменательного» 1894 года, то и с ним связан комплекс разнородных и интересных тем, как, например, намечавшаяся Пастернаком к написанию история развития Училища живописи, ваяния и зодчества. Но и здесь, не вдаваясь в детали, мы должны ограничиться лишь самым существенным. Из записей Пастернака мы узнаем, что в этом году, в соответствии с реформами в Петербургской Академии художеств, из подведомственного ей Московского Училища некоторые из бывших преподавателей Училища перешли профессорами в Петербургскую Академию, как например, Маковский, на место которого Пастернак был избран в головной класс Училища. Среди избранных одновременно с Пастернаком молодых художников были Архипов, Коровин, Левитан и другие.

Уместно здесь упомянуть о дружбе Пастернака с Серовым, тоже преподававшим в Училище. По духу, характеру работы и убеждениям эти два художника имели много общего, и Пастернак не только уроном для Училища, но и потерей для себя считал уход Серова из Училища. Много интересного рассказывает Пастернак про Серова, про совместную работу, про их встречи, про обмен художественных мыслей и т.д.[20]

В своей книге «Воспоминания» (Гос. издательство «Искусство», 1947, Москва-Ленинград) О.Серова пишет про отца своего, В.А.Серова (на с. 77): «Из всего существующего больше всего папа похож, с моей точки зрения, на небольшой картине Леонида Осиповича Пастернака «Заседание в Школе живописи»; там изображены Серов, Апполинарий Васнецов, Коровин, Архипов, Сергей Иванов и сам Пастернак. Папа очень похож, немного слишком выступает лоб, но в общем очень верно передана и папина поза и его профиль».

Что же было то новое, что отличало плеяду этих молодых живописцев от их предшественников, что внесло новую жизнь в Училище и что воспитало новое поколение художников? Наряду с Серовым, Пастернак возглавлял ту группу, которая в постоянном совершенствовании исполнения художественных задач перестала довольствоваться зачастую тенденциозным и застывшим в шаблонах наследием XIX века. Импрессионисты и их школа отличались от последующих «модернистических» течений тем, что не порывали с прошлым, не старались быть «оригинальными» во что бы то ни стало, не желали дерзновенным отрицанием всего, что было до них, создать какую-то новую «эру». Глядя на творчество соратников Пастернака: Коровина, Малявина, Серова и других, понятным становится, что они, как и сам Пастернак, были преисполнены уважения к своим предшественникам, что они не отрицали веками выработанных достижений искусства, и что их стремлением, как и стремлением воодушевлявших их французских импрессионистов, было освободить закрепощенную в тусклых «коричневых» тонах и претенциозной «сюжетности» живопись, вернуть ей утерянную красочность, воздушность, светлость. В своих записках Пастернак, говоря об английской живописи, однажды цитирует Тернера, стремившегося наполнить свои картины «светом и цветом»[21]. Хотя Тернер, собственно, не принадлежал к школе импрессионистов — это выражение его можно было бы употребить как мотто импрессионистической живописи.



Группа преподавателей Московского училища живописи,ваяния и зодчества. 1897
Второй слева сидит Л.О.Пастернак

Новые устремления в области живописи заставили молодую группу художников отделиться от передвижников, на выставках которых их произведения подвергались строжайшему жюри и часто отклонялись, как не «отвечавшие требованиям» передвижников. Но не одни молодые художники — такой столп передвижничества, как И.Е.Репин в результате какого-то раздора с передвижниками устроил собственную выставку, пригласив к участию в ней нескольких молодых художников, таким образом демонстративно выражая им свою симпатию[22]. Среди них был и Пастернак, небольшая картина которого «Музыкант» на выставке Репина была приобретена княгиней Тенишевой для ее галереи.

Уместно здесь, между прочим, упомянуть о той моральной поддержке, какую обозначало для Пастернака, молодого начинавшего художника, исключительно доброжелательное к нему отношение такого авторитета русского искусства, каким был Репин. Где мог, Репин словом и делом выражал это внимание к Пастернаку, посылал учеников к нему учиться как к «лучшему учителю», указывал на него как на одного из самых талантливых молодых художников и т.д. Последней

главой в истории дружеских отношений этих двух художников было письмо Репина, незадолго до его смерти написанное Пастернаку в Берлин[23].

Носившееся тогда в воздухе настроение молодых художников было использовано Дягилевым, образовавшим новое художественное общество «Мир искусства», где несколько лет выставлял и Пастернак[24]. Впоследствии группа московских талантливых и независимых художников выделилась из «Мира искусства» и образовала «Союз русских художников», устраивавший ежегодные выставки в Москве. Одним из главных участников и основателей этого «Союза» был Пастернак.

Говоря о структуре Училища и сравнивая его с западными однородными учреждениями (Академиями), Пастернак на основании опыта и знакомства с вышеназванными учреждениями говорит, что Училище живописи, ваяния и зодчества было лучшим и единственным в своем роде художественным училищем (того времени) как по разнообразию и свободе преподавания, так и по исключительному составу выдающихся преподавателей. И далее: «С воодушевлением и увлечением отдался я любимому делу преподавания, искренне полюбил Училище и в течение почти четверти века, отданного мною этому делу, где только мог служить знанием и опытом своим Училищу и быть ему на пользу — я охотно это делал»[25]. Так он берет на себя безвозмездное заведование художественной библиотекой и немало времени посвящает ее пополнению, выписке репродукций со старых мастеров, русских и иностранных книг и журналов, знакомивших учащихся с состоянием искусства и на Западе и т.д. Далее он участвует в устройстве и оборудовании офортной мастерской. Вообще всячески старается расширить кругозор и содействовать развитию разнородных художественных способностей вверенных ему учеников. Все более разраставшееся Училище, благодаря Пастернаку и его коллегам, постепенно стало притягательным центром художественных сил страны. Наряду с «Союзом русских художников» оно заняло руководящую роль в развитии русского искусства в начале XX века.



Борис, Леонид, Александр, Лидия и Жозефина Пастернаки. Райки. 1907

Наряду с плодотворной преподавательской и организационной работой продолжалась творческая деятельность Пастернака. Предоставим слово самому художнику: «На выставке «Мир искусства» в течение нескольких лет — как и на выставке «36» до образования нашего московского общества «Союз русских художников» (одним из ревностных учредителей коего я был) — бывали мои работы, большей частью акварелью; пастели (наброски, рисунки); темперы с пастелью — словом, в разных техниках, которыми я тогда занимался. Так, помню, из более «солидных» было «Заседание Совета преподавателей в Училище живописи, ваяния и зодчества» (наход[ился] в собрании Вострякова), затем (кажется, в 1901 году) «Толстой с семьей» (Музей Александра III в Петербурге) — одна из капитальных моих работ — обе в искусственном вечернем освещении и пастелью. Люксембургская «Накануне экзаменов» и предшествовавшая ей картина «Минуты творчества» были, кажется, обе последними моими более серьезными жанровыми картинами маслом, и только через несколько лет исполненная (в 1914 году) большая портретная группа «Поздравление» писана опять маслом и в жанровом характере, также как групповой портрет меньшего размера «Толстой, Федоров и Соловьев». Из московских портретов самый капитальный мой — портрет Ключевского (находился в собрании Литературно-художественного кружка в Москве). Даже огромного (около 2-х с чем-то метров) размера портреты я предпринимал комбинированной техникой — пастели с темперой — очень близкой к фреске и находил [ее] очень удобной для скорой живописи и общего характера связанного с нею рисунка. Такого рода портреты в рост и натуральной величины были «Манфред» и г-жа Марк (в особенности удачный; к сожалению, в 1920-м, кажется, году сгорел в доме Биохимического института), а также порт-

рет г-жи Капцовой — сидя, с дочерью (маленькой девочкой), в собрании Капцова. Поколенные портреты дам, репродуцированные в монографии[26] (выставл[явшиеся] в СРХ) — часть такой же комбинационной техникой, часть одной пастелью»[27].

Из приведенной выше выдержки явствует, как сильно занимал художника вопрос различных живописных техник. Говоря об учрежденной «офортной мастерской», Пастернак прибавляет: «Кстати, уж надобно было бы сказать здесь заодно, что мною также проектировалось устройство особой мастерской по изучению различных живописных техник, как-то: фрески, темперы, пастели и проч. В начале 90-х годов — вместе с появлением за границей «Сецессионов» и новых молодых художественных обществ — у молодых художников сказался большой интерес и стремление изучить и воскресить прежнюю заглохшую фреску и темперу, повести борьбу с непрочностью нашей станковой масляной живописной техники, с непрочностью фабрично изготовляемых наших красок и проч. и проч. Вообще появился большой интерес к различным забытым техникам. Стали художники, как в старину, сами готовить свои холсты по старинным итальянским и фламандским рецептам, сами стали растирать краски, чтобы избегнуть почернения их, потемнения — словом, движение это захватило всех почти художников того времени». И далее: «Я рано испытал тяжеловесность и неподатливость масляных красок в области портрета, особенно женского и детского, и искал способы более удобного и в смысле более быстрой работы с натуры. И я выработал действительно собственную смешанную технику — темперу с пастелью. У меня здесь нет под рукой этого журнала «Meister der Farbe» (Seemann'a), но в препроводительном своем обзоре по поводу моей картины «Толстой с семьей», сколько помнится, И.Грабарь отметил мои ранние поиски и употребление пастельной техники в картинах или портретах. Впоследствии, однако, я снова перешел и на масляную живопись, во избежание необходимости употреблять большие громоздкие стекла»[28].

Однако не только живописным техническим проблемам, но и различным проявлениям графического искусства в широком смысле слова уделял Пастернак внимание и живой интерес. С благодарностью он вспоминает, как И.И.Шишкин научил его «премудрости» офорта. После этого Пастернак еще до поступления преподавателем в Училище, где была возможность, устраивал «офортные кружки», и его заслугой было, что в Москве вообще завелась графика во всем ее многообразии.

Появление рисунков (пером, тушью и другими способами) и иллюстраций Пастернака в «Артисте» и других журналах знакомило публику и редких в то время художественных издателей с его работами. В начале 90-х годов к Пастернаку обратились с просьбой взять на себя общее руководство (редакторство) художественно-репродукционно-технической частью задуманного товариществом «Братья Кушнеревы» иллюстрированного издания Лермонтова. Одним из главных директоров, представителей издательства, был П.П.Кончаловский (отец художника Кончаловского — «Пети», гимназистом бравшего уроки рисования у Пастернака). По предложению Пастернака был приглашен, наряду с другими, пользовавшимися именем, художниками, мало известный тогда Врубель. Издание Лермонтова с иллюстрациями Пастернака и других знаменитых художников имело огромный успех и несколько раз переиздавалось[29].

Помимо этих высокохудожественных однокрасочных репродукций был найден способ репродукции с акварели и другой красочной живописи так называемой «трехцветкой» (способ 3-х или 4-х цветных клише). Лучшим в этом смысле печатно-репродукционным заведением не только в России, но и во всей Европе, помимо фирмы «Голике», была тогда русская «Экспедиция заготовления государственных бумаг«, славившаяся прекрасными репродукционными мастерскими. Экспедиция обратилась к Пастернаку с просьбой принять участие в серии народных иллюстрированных дешевых изданий, в которых также приняли участие Репин, Серов и другие. Пастернак иллюстрировал рассказ Толстого «Чем люди живы» (оригиналы его иллюстраций в Толстовском музее)[30]. Далее, наряду с Репиным, Серовым, Лансере, Рябушкиным и другими, он принял участие в издании той же «Экспедицией» роскошно иллюстрированной (в красках) «Истории царских охот». Пастернака, который не был охотником, не влекло к этой работе, но, уступая настоятельным просьбам, он дал несколько чисто исторических сцен: «Екатерина на соколиной охоте», «Александр II едет на охоту» (на тройках, при кострах — занятная и очень живописная по ночному освещению костров, зажженных в селах и деревнях, где он проезжал) и другие[31]. Одна из лучших акварелей Пастернака «Ассамблея» (с Петром I), была исполнена для Кнебелевского издания «Исторических картин» (оригинал иллюстраций в собрании Д.Высоцкого)[32].

Еще до этого (в 1892 году) Пастернак (наряду с Репиным, Верещагиным и Кившенко) принял участие в иллюстрировании «Войны и мира» Толстого. Эти цветные иллюстрации вышли в качестве премий для подписчиков журнала «Север»[33]. Иллюстрации Пастернака произвели такое впечатление на Толстого, что он, глядя на них, не переставал повторять: «Как прекрасно! Как раз *о таких* иллюстрациях я мечтал, когда писал роман» (монография, с. 74)[34].

Иллюстрации эти (находятся в Толстовском музее), по-видимому, послужили поводом к тому, что в 1898 году Л.Н.Толстой вызвал художника в Ясную Поляну для обсуждения с ним иллюстрирования Пастернаком задуманного нового

романа «Воскресение». Это столь замечательное в культурно-историческом смысле сотрудничество двух великих художников составляет предмет особого исследования; отметим здесь лишь, что издание «Воскресения», назначенное Толстым в пользу преследовавшихся царским правительством духоборов, эмигрировавших в Канаду, одновременно печаталось во многих странах Европы и в Америке. Впоследствии роман с иллюстрациями Пастернака выходил в отдельных изданиях во Франции, Германии, Англии, Дании, Голландии и т.д., из которых лучшее (в смысле высокохудожественной репродукции иллюстраций) английское издание F.R. Henderson (London, 1900)[35]. В России роман Толстого с иллюстрациями Пастернака печатался впервые в «Ниве»[36].

Пастернак всегда стремился сделать искусство более доступным народу. В его записках не раз мы встречаем замечания о том, как важна художественная репродукция с картин старых и новых мастеров живописи и рисунка для тех, «которые не могут позволить себе роскоши покупать дорогие картины». Его глубоко волновала несправедливость, с которой «для народа» предназначались дешевые и безвкусные, ничего общего с искусством не имевшие олеографии и т.д. Поэтому он с таким жаром и усердием отдавался делу улучшения в области графических и репродукционных техник и, где была возможность, участвовал в народных иллюстрированных изданиях, в распространении недорогих и в то же время художественных литографий, офортов и т.д. Не место здесь входить в подробности работы Пастернака на этом поприще, скажем лишь, что в связи с его неустанным содействием — в улучшении методов воспроизведения, в обучении молодежи и в распространении интереса к графике в широких массах — Пастернака следует назвать родоначальником разросшейся в богатую разнородную область современной советской графики. Примером деятельности Пастернака в этой области может служить, между прочим, его литография «Толстой за работой»[37], проникавшая в отдаленнейшие уголки России и, несмотря на высокохудожественное техническое исполнение, бывшая доступной по своей цене и неимущим классам.

Рассматривая достижения в области литографирования на Западе (главным образом в Мюнхене) в конце прошлого столетия, Пастернак говорит: «Открывались новые горизонты и возможности распространения в народных массах высокохудожественных произведений как в репродукции, так и самостоятельных оригинальных. Я имею в виду, например, небывалую до того времени художественную черную и особенно цветную «автолитографию», т.е. рисован[ие] самим художником на литографском камне (или на обыкновенной бумаге для перевода на камень) мотивов совершенно самостоятельных художественных произведений, рассчитанных специально (в техническом смысле) на литографию цветную и черную». И далее: «Я помню, что ту же приблизительно идею имело Толстовское издательство «Посредник». Вскоре после революции я предлагал выпустить такую серию картин для народа — но почему-то из этого ничего не вышло»[38].

Говоря о литографиях, уместно здесь сообщить об исполненной в 1914 году большой работе Пастернака «Раненый солдат»[39]. <...> Уместно здесь, кстати, отметить, что для Пастернака, который, как мы упоминали выше, всегда стремился сделать искусство более доступным народу, со времени революции открылся новый благодарный период творчества, и исторические события и лица той эпохи запечатлены в его произведениях. Некоторые из них приобретены были для музея Ленина, Третьяковской галереи и т.д. Советским правительством. <...>

Из всего вышесказанного мы видим, как многообразна была деятельность Пастернака. Понятно поэтому, что в этом очерке невозможно дать исчерпывающего отчета о его работах или точного перечня его произведений. Постараемся, однако, в соответствии с общим планом этих заметок, выделить хотя бы главные и наиболее важные моменты его творчества и деятельности.

Знаменитая картина Пастернака «Дебютантка» (на передвижной выставке в 1893 году)[40] привлекла внимание Толстого, давно уже следившего за развитием молодого даровитого художника, и привела к знакомству Пастернака с Толстым, о котором с таким благоговением сообщает Пастернак в своих записках. К тому же приблизительно времени следует отнести и «Возврат на родину»[41], портрет профессора Кожевникова (для Неврологического института), портрет княгини Эристовой, рисунок «артистки в средневековом костюме» (принадл. Петрококино) и др., а также «Накануне экзаменов». Эта картина, утвержденная жюри передвижников (лишь одним голосом большинства) для Петербурга и Москвы, но не принятая к отправке в провинцию, впоследствии получила золотую медаль на IV интернациональной выставке в Мюнхене, а в 1900 году на Всемирной выставке в Париже была приобретена французским правительством для Люксембургского музея в Париже[42].

К истории картины «Толстой с семьей» приводим выдержку из его записок: «Парижский Люксембургский музей пяти художникам — Репину, Серову, Коровину, Малявину и мне — заказал для музея написать по картине из русской жизни; я написал «Толстой с семьей» как самый интересный русский сюжет. Картина перед отправкой ее в Париж мною была выставлена на выставке «Мира искусства», где ее увидел великий князь Георгий Александрович и через Дягилева приобрел

для Музея Александра III»[43]. Несмотря на лестное предложение Люксембургского музея, Пастернак был рад, что его картина осталась в Русском музее. Между прочим, почему-то не состоялся заказ и остальным четырем художникам.

Художественная деятельность Пастернака сводила его с выдающимися людьми его эпохи, со многими из которых он близко сходился и большинство которых [запечатлено] в его портретах и рисунках. Но помимо этих отдельных выдающихся лиц, галерея его портретов включает такое разнообразие типов, представителей всех классов и слоев общества (начиная «нянюшкой», еще знавшей крепостные времена, и до великих князей), что произведения Пастернака можно рассматривать как исторический национальный памятник культурной эпохи страны.

В 1905 году Пастернак, одновременно с Врубелем, С.Ивановым, Коровиным и Малютиным, получил звание академика, присужденное этим художникам членами петербургской Академии художеств «за известность».

За расцветом Училища живописи в начале XX столетия последовала пора борьбы, а затем и упадка: «Но вот с Запада (из Парижа) к нам стали проникать те новые «художественные» течения, о которых я говорил раньше, и которые, постепенно умножаясь в быстроте сменявшихся «измов» (как то: футуризм, кубизм, супрематизм, аформизм, пуризм, дадаизм и т.д.), стали серьезной угрозой свой упадочностью не столько для искусства, сколько для школьного художественного образования, сильно подрывая все основы школьной грамоты — надолго. Этой «временной эпидемии» подверглись все художественные школы и на Западе и у нас, и до сих пор вред, нанесенный этими снобистскими «измами», еще чувствителен в художественном школьном образовании. Хуже всех пострадало наше Училище. В.А.Серов, уже и без того тяготившийся преподавательской деятельностью, собирался уходить из Училища, рано разгадав, чем угрожали эти «измы». Училище еще несколько лет жило без особых потрясений, хотя под сильным, разрушавшим его влиянием модных течений. Все труднее становилось Совету преподавателей бороться за школьные основы. Все меньше и меньше было у меня прежнего воодушевления и активности и, наоборот, все больше убеждения в бесполезности попыток помочь Училищу. Чтобы покончить с училищными моими воспоминаниями, скажу лишь, что как мне ни хотелось, наконец, покинуть Училище — все отставки моей не принимали, пока, наконец, я не заявил, что не могу больше продолжать по болезни. Жалко мне было, однако, четырех—пяти очень разнообразных по талантливости учеников моих, которым еще надо было доучиться».



Л.О.Пастернак среди участников выставки «Союз русских художников». Москва. 1909

Пастернак, здоровье которого в те годы требовало восстановления вследствие слишком интенсивной работы последних лет и который поэтому не мог продолжать педагогической деятельности в Училище, согласился, однако, руководить частным образом занятиями небольшой группы учеников: «ибо я был убежден, что из них выйдет несколько очень интересных и друг на друга непохожих оригинальных художников, что, как мне потом передавали, некоторые из них и оправдали». Однако трудно было без необходимых средств найти подходящее помещение. «Время шло, а я стал собираться везти больную жену за границу. Накануне моего отъезда, вспоминаю, пришла ко мне группа (депутация) «уполномоченных» от жаждущих учиться учеников — художников обоего пола с «просьбой» (девицы буквально со слезами на глазах) «восстановить» Училище. Я указал им на уложенные чемоданы, на больную мою жену, и на предстоящий отъезд за границу, очень сожалея, что не могу им помочь в их просьбе»[44].

В интересах общности впечатления мы нарочно до сих пор не упоминали о прежних заграничных поездках Пастернака; теперь, переходя к рассмотрению заграничной эпохи его деятельности, вкратце упомянем о них.

Было сказано в начале о пребывании Пастернака в течение нескольких семестров в Мюнхенской Академии. Пастернак с восторгом отзывается о гравюрном кабинете (Kupferstichkabinett), о Пинакотеке, где он впервые знакомился с шедеврами старых мастеров. Посетив в 1889 и в 1900 годах Париж, Пастернак на месте знакомится с французской живописью, столь сильно повлиявшей на развитие русского искусства. На Всемирной Парижской выставке в 1900 году, как было

сказано выше, находилась картина Пастернака «Накануне экзаменов», приобретенная французским правительством для Люксембургского музея. Кроме того, на этой выставке было 33 оригинала иллюстраций Пастернака к «Воскресению». Из Лондона в Париж на один день приехал специально для того, чтобы познакомиться с художником, издатель F.Henderson. Хотя он уже был знаком с этими иллюстрациями, увидев оригиналы их, F.Henderson пришел в такой восторг, что предложил выпустить особое, так называемое «Пастернаковское издание» Толстого, снабженное иллюстрациями художника[45]. С сожалением вспоминает Пастернак о своем «грехе», т.е. о том, что за наплывом работы в Москве не сдержал обещания и не снабдил Ф.Гендерсона дальнейшими иллюстрациями к произведениям Толстого.

Но Пастернак был известен за границей не по одним только иллюстрациям к «Воскресению». Из репродуцировавших его произведения зарубежных журналов (вроде упомянутого «Meister der Farbe», «Dame» и др.) самым значительным и руководящим в художественных кругах Европы был английский журнал «Studio», часто помещавший репродукции с картин и рисунков Пастернака. Любопытно, что заинтересованный помещенными в «Studio» пастернаковскими набросками с детей, некий Mr. Vincent письменно обратился к художнику: не согласится ли он сделать портрет его дочери? Такое предложение из Англии, изобиловавшей хорошими портретистами, было чрезвычайно своеобразным и в то же время лестным. Пастернак ответил, что если судьба приведет его в Англию, он не преминет познакомиться с г-ном Винсентом и постарается исполнить его просьбу. Путешествуя с женой летом 1908 года по Голландии и Бельгии, Пастернак решил посетить и Англию. Весьма интересна эта глава его записок, посвященная первым впечатлениям в Англии, вдохновенное описание и разбор художественных сокровищ, с которыми он знакомился в галереях и музеях Лондона[46]. <...>

Как ни восторженно отзывается Пастернак об английских галереях, но еще более глубокое впечатление произвели на него фламандские мастера в музеях Голландии и Бельгии, в особенности Франс Гальс и еще более Рембрандт. «Известно, что нами, художниками, при рассмотрении произведений искусства обыкновенно руководят внешние моменты (форма, краски, техника и т.п.). При созерцании же Рембрандта все это совершенно отходит на задний план — так человечны, так захватывающе глубоки его произведения. Чем больше углублялся я в изучение Рембрандта и его жизни, тем сильнее становилось мое убеждение в том, что, хотя Рембрандт принадлежит всему человечеству, ближе всего он должен быть (помимо своего голландского народа) народу еврейскому. Хотя и до и после него часто и еврейские и другие художники изображали сцены из Библии и из еврейской жизни, одному гениальному Рембрандту, не еврею, удалось так исчерпывающе, с такой глубиной, теплотой и любовью в библейских своих сюжетах передать настоящую еврейскую суть. Было ли это духовное родство между страдальцем-народом и страдальцем-художником? Трудно сказать. Известно лишь, что Рембрандт никогда не расставался с Библией. Далее, что он поселился в бедном еврейском квартале Амстердама. Что друзьями его были еврейский доктор, ученый Менассе, раввины, которых он портретировал, и др. И несомненно, что в этих грязных узких уличках он встречал своих королей — Давидов и Саулов, что еврейские нищие этого района, мастеровые, служки ближайшей синагоги послужили моделями для его великолепных библейских сюжетов»[47]. В связи с вышесказанным Пастернак посвятил Рембрандту небольшую, иллюстрированную репродукциями с рембрандтовских шедевров, монографию «Рембрандт и еврейство», вышедшую в Берлине в 1923 году[48]. Заметим здесь же, что в пастернаковском отношении к Рембрандту, в том, как он преклонялся перед гениальным художником, перед простотой, реализмом и человечностью в его произведениях, сказались черты самого Пастернака: его



Л.О.Пастернак среди учащихся натурного класса Московского Училища живописи, ваяния и зодчества. 1914

правдивость, его до болезненности обостренное чувство справедливости, жалости к несчастным и преследуемым, чуткость к чужому горю и т.д. Судьба Рембрандта, бедного, больного и одинокого на склоне лет, глубоко трогала впечатлительного Пастернака. В своей, в общем, счастливой жизни Пастернаку тоже не раз приходилось, как всякому художнику, бороться с материальной нуждой. Бывали и более горькие невзгоды. Но он не любил жаловаться и как-то умел во всех неприятностях различать волю «фатума», направляющего все «к лучшему». Страдания он воспринимал как неизбежную долю всякой человеческой жизни и даже как повод к духовному совершенствованию человека.

Но вернемся к его заграничной поездке. Пастернак с радостью отмечает, что лучшие шедевры голландской живописи находятся в Эрмитаже, в Петербурге[49]. За несколько лет до этой поездки, а именно в 1904 году, Пастернак попадает в Италию. Сбылась, наконец, мечта его юности! Но ограниченные средства не допускали продолжительного пребывания в Италии. Тем интенсивнее были те немногие часы, которые он проводил в музеях, церквах и палаццо, углубляясь в созерцание художественных сокровищ. Летом 1912 года ему удалось дополнить свои итальянские впечатления посещением городов Тосканы и Умбрии и насладиться знакомством с обессмертившими их произведениями искусства. Все относящиеся к Италии и к ее художественным богатствам воспоминания и записи Пастернака проникнуты поэтическим благоговением и той преданной любовью, какая отличает благодарных учеников великих мастеров. Привожу здесь выдержку из записей Пастернака, относящихся к этому предмету: «При всем увлечении и преклонении перед шедеврами старых мастеров мне в жизни моей не пришлось сделать настоящую копию в размер оригинала, как сделал, например, Серов с Веласкеса (в собрании И.С.Остроухова). Копирование со старого мастера помимо пользы для молодого художника представляет огромное, должно быть, наслаждение: находиться со старым мастером — как бы беседование — в интимном продолжительном контакте. Бывая за границей в знаменитых музеях и наслаждаясь шедеврами старых мастеров, с горечью уходя из музея, я воспринимал как лишение неимение возможности, за недостатком времени, скопировать того или иного мастера. Еще недавно, без особых формальностей, в музеях разрешалось делать эскизные копии (без пользования мольбертом), стоя. И вот я придумал такой малый ящичек, в котором была и палитра, и холстик или дощечка для эскиза (и прочие необходимые вещи), и, стоя и держа на руке (как обыкновенно палитру) ящичек, в полчаса или час успевал сделать живописный точный эскиз всех тональностей таким образом, что получал, только в малом размере, колоритную копию с данного мастера (общий колоритный ансамбль данной картины, как в музыке, «камертон», т.е. в каком тоне написана облюбованная вещь). Эти быстрые живописные наброски и составили мою «галерею старых мастеров», и каждый раз, когда я смотрю на них, я переживаю минуты радости и художественной эмоции. Всякий приходивший ко мне, будь то художник-коллега или любящий и знающий живописные шедевры старых мастеров, оценивали и восторгались этими живописными эскизами и этой оригинальной и небывалой до того затеей. Имеются у меня *Беноццо Гоццоли* «Сбор винограда» и *A.Orkagna* «Trionfo della morte» с фресок в Campo Santo в Пизе. Далее луврские *2 Рембрандта, 2 Рубенса, 2 Вандика, 3 Тициана, 3 Тинторетто, Веласкес* (Вена) и «Филипп верхом на лошади» (Флоренция) и *Веронезе* (Лондон). Особенно красивы колоритом Гоццоли и Орканья (также монументальным рисунком)»[50].

От себя можем прибавить, что когда после смерти Пастернака мастерскую его посетил бывший директор Британской Национальной галереи (London National Gallery) Sir Kennet Clark, он «кинулся» в сторону находившейся в одном из углов комнаты вышеупомянутой «галереи старых мастеров», сразу своим глазом знатока заметив ее и восторгаясь ее художественностью и оригинальностью. Далее нужно заметить, что так как большая часть фресок пизанского Campo Santo погибла во время войны, то пастернаковские акварели Gozzoli и Orkagna представляют высокую художественно-историческую ценность.

Когда в 1906 году Училище живописи было временно закрыто, Пастернак с семьей провел более полугода в Берлине, где он написал несколько портретов и сошелся с известными немецкими художниками, как то: Либерман, Ловис Коринт, Штрук, Эйкман, «у которого все было под рукой для травления, печатный свой станок и пр.; у меня был тогда необходимый досуг, и я мог свободно у него работать и экспериментировать, как и что мне было по душе»[51]. К этому же времени относится и его сближение с Горьким, проживавшим тогда в Берлине, с которого он сделал офорт (портрет Горького находится в музее Горького в Москве)[52].

В Берлине Пастернак с успехом выставлял в салоне Шульте. За этой выставкой должна была последовать другая, в провинции. В это же время Кенсингтонская галерея в Лондоне, в связи с интересом публики к ставшему известным русскому художнику, обратилась к нему с просьбой предоставить кое-что для ее выставки. Но с возобновлением занятий в Училище живописи Пастернак вернулся в Москву осенью 1906 года.

Летом 1912 года, сопровождая больную жену, которой доктора прописали курс лечения в Киссингене, Пастернак посещает также Германию, а вслед затем с семьей на несколько недель уезжает в свою любимую Италию, к морю,

недалеко от Пизы. Затем, в 1921 году, усложнившаяся болезнь жены потребовала возобновления лечения за границей, и Пастернак, как мы уже сказали выше, временно переехал в Германию.

Будущие биографы Пастернака и историки искусств подробнее опишут этот чрезвычайно важный для русского искусства, плодотворный и разнообразный период деятельности Леонида Осиповича и рассортируют архив, в котором хранятся рецензии, отзывы, статьи, журналы и художественные обзоры, снабженные иллюстрациями художника и посвященные обсуждению его творчества. В скромных рамках этого очерка мы можем дать лишь весьма обобщенное впечатление и выявить, хотя бы хронологически, несколько важнейших моментов из его берлинской деятельности, заранее оговариваясь, что изложение наше отнюдь не может считаться исчерпывающим и дает лишь приблизительное описание работ Пастернака того времени.

«С первых же дней моего временного переезда в Берлин я начал усиленно работать — главным образом портреты и кое-что по графике (Карпова, Верхарна, Когена, Штрука и др. — автолитографией, офортом и т.д.). Я жадно стал писать, свободно, смело, не стараясь угодить публике или критике-прессе. Ознакомившись с берлинским обществом, любившим и культивировавшим у себя живопись, музыку и вообще искусство, я написал несколько портретов видных представителей науки, искусства (знаменитого профессора А.Гарнака, профессора А.Эйнштейна, художника Л.Коринта, М.Либермана, Г.Гауптмана, Р.М.Рильке и др.). Получив приглашение «Сецессиона» выставить как «hors concours» (т.е. не подвергаясь жюри, вне конкурса), я выставил портрет маслом Эйнштейна; потом, через год-два — акварели nature-morte, и пришел к заключению, что надо устроить свою собственную выставку, где публика могла бы увидеть мои работы и с разных сторон ознакомиться с моим художественным творчеством. Из нескольких художественных салонов, устраивавших персональные выставки художников, образовавшихся в Берлине на манер парижских, — я выбрал один из лучших, передовых (Salon Hartberg'а), где и устроил свою первую персональную выставку с успехом, превзошедшим все мои ожидания как в моральном, так и в материальном отношении, с прекрасной «прессой» и т.д.[53] Через 5 лет к моему 70-летию (1932 год), когда собралось достаточное количество новых работ, я устроил вторую выставку, еще более значительную в смысле живописи (за эти годы много успел в работах своих). И на этот раз выставка прошла с огромным успехом (см. вышедшую к 70-летию монографию мою на немецком языке)[54]. Намерение устроить выставку к моему 75-летию застает меня в сборах к возвращению в Москву»[55]. Об этом намерении Пастернака — в связи с улучшившимся здоровьем жены — вернуться на родину, мы упомянули уже в общей части биографии и позднее вернемся к нему подробнее.

Вкратце коснемся одного из последних путешествий Пастернака, его посещения Египта и Палестины. Он был приглашен принять участие в художественной экспедиции, в состав которой вошло еще несколько молодых иностранных художников, а также специалистов-ученых[56]. Целью этой экспедиции было объездить Палестину и представить ее в обширной, богато и художественно иллюстрированной монографии «Золотой книге» о Палестине. Пастернак, в сущности, страшился этого утомительного путешествия и отказывался, ссылаясь на свои «преклонные годы и слабое здоровье»; однако близкие и друзья уговорили его, и он «пустился в путь» один, присоединясь к успевшей тем времени выехать экспедиции уже на месте, в Палестине[57]. <...>

Серия палестинских зарисовок и этюдов была представлена на выставке Пастернака в 1927 году в Салоне Хартберга. Вот несколько экстрактов из отзывов о ней: «Восток, естественно, должен был вдохновить обожателя красок Пастернака: небо и земля пылают в глубоких изумительных тонах. В пастелях поражает удивительно легкое и в то же время совершенно уверенное обращение с этим субтильным красочным веществом (т.е. с пастелью)» (*A.Mayer*, «8 Uhr Abendblatt», 17.XII.27).

«Прекрасно удалось Пастернаку в его пастелях из Иерусалима и с Тибериадского озера передать пыльную туманность азиатского края, переходящую в сказочный фиолетовый чад».

«Совершенно исключительное впечатление по колориту, нежности тонов и какому-то мистическому налету оставляют пастернаковские виды Иерусалима. Эта удивительная прозрачность воздуха, эта яркая синева ясного неба и палящая солнечность Святого Града переданы тут с совершенно исключительным мастерством».

«Очаровательные нежные, пыльно-фиолетовые палестинские пейзажи — мало кто до Пастернака так гениально понял душу ландшафта Святой Земли»[58] и т.д.

Прибавим, что отзывы эти из немецких и других газет дополняются отзывами в прессе Палестины, где этюды и рисунки Пастернака были выставлены немного позднее, пополненные некоторыми другими его работами, находящимися в музеях Тель-Авива, Иерусалима, в Иерусалимском университете (как, например, портрет Эйнштейна), а также в частных коллекциях.

В 1924 году на выставке в Амстердаме[59] были работы Пастернака (Толстой, Верхарн). В середине 20-х годов Пастернак закончил масляный портрет Толстого и собирался послать его, с десятками других зарисовок Толстого и картиной

«Толстой, Соловьев и Федоров», в Москву, в Толстовский музей, подготавливавший большую толстовскую выставку к осени 1928 года — столетию со дня рождения Толстого. Точных дат этой пересылки в данный момент, к сожалению, не можем установить[60].

Но самую большую сенсацию в художественной жизни Берлина произвели пастернаковские портреты Гарнака, написанного для «дома Гарнака» в Далеме, и знаменитого немецкого художника Л.Коринта (в свою очередь портретировавшего Пастернака)[61]. Портреты эти были репродуцированы во многих журналах («Zeitbilder», «Dame», «Kunstlerspiegel» и др.). Вот что пишет, в частности, известный своей требовательностью критик F.Stahl (в «Berliner Tageblatt» 21.XII.27) про портрет Л.Коринта (цитируем в русском переводе): «Л.Пастернак в своей коллекции в галерее Хартберга выставил портрет мастера Л.Коринта, который принадлежит к самым лучшим портретам современников, виденных мною за мою долгую жизнь». Далее идут замечания, относящиеся к самому Коринту, который, несмотря на связанные с частичным параличом страдания, продолжал писать прекрасные натюрморты и др. Возвращаясь к портрету Пастернака, Шталь продолжает: «Вся жизнь сконцентрирована в глазах (портрета), это — одна громадная, святая, пламенная воля творчества, экстаз искусства, который так же могуч (и нам ближе), как экстаз веры, способный на чудеса, виденные нами (Шталь, по-видимому, намекает на последние работы больного Коринта). Никто не поверил бы, что этот Коринт последних лет доступен изображению. Но вот он — перед нами. Это деяние глубоко понимающей, благоговейной любви, для которой было бы кощунством, что-либо упустить или прибавить или хотя бы только подчеркнуть. Даже формат и способ исполнения (акварель) скромны, и как раз эта сдержанность во внешнем усиливает влияние духовного. Эта картина должна была бы висеть рядом с позднейшими произведениями Коринта, которые она поясняет лучше, чем это дано слову. Картина эта указывает, что художник Пастернак один из тех прирожденных портретистов, которые так невероятно редки».



Фридрих (Федор), Леонид, Розалия с Женей и Лидия Пастернаки. Мюнхен. 1931

Мы привели здесь отзыв Шталя как один из наиболее характерных и интересных с художественной точки зрения. Вот некоторые другие, относящиеся к выставке Пастернака в декабре 1927 года. «Родная стихия Пастернака — цвет. И слава Богу. Он то создает из него ткань из тысячи тонких переходов, то широко наносит на плоскость, которая начинает сиять. Но всегда при этом он передает эссенцию предметности так, что, несмотря на захватывающий живописный подход, картины его чужды всякой подражательной материальности». Переходя затем к оценке отдельных произведений, «поражающих многообразностью», критик резюмирует: «На самом деле, трудно выявить отдельное, такое царит естественное единство творчества, заставляющее ощутить целое с такой же силой, как и части его. Из особенно остро взятых характеров назовем Шаляпина, Гарнака, Черниховского». Говоря о толстовском цикле и касаясь «великолепнейшего» портрета Толстого (в профиль), он заключает: «В этой картине дышит та таинственная первообразная стихия, которая присуща русскому человеку. С одинаковой мощью чувствуется она и в изображенном и в изобразившем» (*A.Mayer*, 17.XII.27).

Вот выдержки из подробной всесторонней статьи М.Осборна («Vossische Zeitung», 23.XII.27): «Перед нами — здоровый, без предвзятости неподдельный художественный темперамент. Пастернак воплощает связанную с народным искусством русскую традицию, с которой сочетается его обостренное чувство цвета, сочных красок. Возникшая из этого сочетания радостность его живописного исполнения великолепно расцвела в последние берлинские годы. Вот перед нами цветы, которые ликующе светятся. Вот ослепительно удачные портреты».

Servaes («Der Tag», 24.XII.27) говорит про Пастернака: «Художник большого формата» и: «при замечательной мощи колорита — необычайная глубина проникновенности».

Не желая загромождать этого очерка дальнейшим цитированием, скажем лишь, что помимо восторженных критических заметок и статей в многочисленных газетах Берлина, Мюнхена, Гамбурга, Дрездена и т.д., а также в печати других стран, стали все чаще в эти годы (в особенности же с чествовавшимся в печати 70-летием художника в 1932 году) появляться репродукции картин, рисунков и графики Пастернака в различных журналах и художественных изданиях, как то:

«Aus alter & neuer Zeit», 9.II.28; «Die Literarishe Welt», 7.IX.28; «Kunstspiegel», 17.I.28; там же, 12.VII.27; «Die Deutsche Illustrierte», 27.II.27 и 27.III.27; «Der Kunstwanderer», Aprilheft 1927; «Zeitbilder», 4.XI.28 и 19.V.29; «Bilder-Kurier», 6.III.32; «Deutsche Illustrierte», 29.III.32; «Tempo», 7.III.32; «Die Bildenden Künste», 20.V.32; «Berliner Illustrierte Zeitung», 27.III.32; «Elegante Welt», 18.IV.35; «Die Dame», Aprilheft 1932; «Westermann's Monatshefte», Nov. 1932. Несколько ранее в берлинском журнале «Zeitbilder» (16.II.24) на заглавной странице во весь лист помещена репродукция пастернаковского портрета Эйнштейна. В том же журнале (13.IX.25) — литография Пастернака с Шаляпина. Друзья встретились в Берлине, где Шаляпин пел в Государственной Берлинской опере, и Пастернак зарисовал Шаляпина, повторяющим роль с аккомпаниатором за роялью, в гостиничном номере Шаляпина, в непринужденной позе, в утреннем халате. К столетию со дня смерти Бетховена журнал «Die Deutsche Illustrierte» (27.III.27) поместил на обложке портрет Бетховена, исполненный Пастернаком, как лучший во всей иконографии Бетховена. Репродукция эта появилась и в других журналах, из которых один рекомендует приобретение этой «высокохудожественной литографии» всем любителям музыки.

Конечно, это не полный список, а лишь кое-что из находящегося под рукой. В архивах художника, кроме того, несколько разрозненных газет и журналов из других стран, как то Франции, Голландии, Австрии, Америки, Палестины и т.д., случайно дошедших до него. Как было указано выше, дело будущих биографов собрать воедино связанную с именем Пастернака обширную русскую и заграничную библиографию. В архивах художника немецкая и английская пресса представлены довольно полно, т.к. благодаря его берлинской художественной деятельности и последним годам жизни, проведенным в Оксфорде, относящиеся к нему публикации присылались устроителями выставок, редакторами, издателями. Пресса же других стран представлена спорадично, т.к. Пастернак регулярной регистрацией не занимался (всего около 130 экземпляров за последние 25 лет).

Деятельность Пастернака за границей, разумеется, нашла отклик и в советских газетах, из которых одна сообщает о выставке работ Пастернака, «состав которой до ее открытия был осмотрен в мастерской художника наркомом А.В.Луначарским во время его пребывания в Берлине»[62].



Мастерская Л.О.Пастернака в Парк Таун, Оксфорд

Вот кое-какие выдержки из прессы, сопровождавшей вторую персональную выставку Пастернака в Берлине в 1932 году. «Мягкое, как бы мечтательное око Пастернака — в то же время поражающее своей остротой художественное око», — говорит A.D. в «Berliner Tageblatt» (10.III.32). Далее идет разбор отдельных картин, между ними [портретов] Гауптмана, Рильке, «который позировал Пастернаку еще в Москве, — изображенный на фоне устремленных ввысь сверкающих башен города». Говоря о врожденном живописном чувстве Пастернака, критик замечает: «Эта славянская колоритность, в которой чувствуется что-то неизрасходованное, здоровое, говорит из пастернаковской «Лыжницы». И далее: «Видно, что Пастернак любит музыку. Он с любовью работает над передачей музыкальных вечеров, увлеченный, по-видимому, искусственным светом вокруг играющих и бесчисленными рефлексами желто-красных тонов. Особенно теплое впечатление производят эти композиции в небольших акварелях, где краска получает нечто певучее».

«Великий мастер импрессионистической школы», — говорит о Пастернаке критик газеты «Berliner Volkszeitung» (10.III.32). «Портреты Г.Гауптмана, Рильке и известных представителей музыкального мира принадлежат к лучшим, благороднейшим документам нашего времени». Критик B.E.Werner («Deutsche Allgemeine Zeitung», 12.III.32), среди прочего пишет: «Наброски мимолетных зрительных впечатлений так же характерны для этого художника, как и широкая русская, как бы ликующая живопись». Рассматривая затем отдельные произведения, критик останавливается на портрете молодого Рильке в Москве: «Не только редкая встреча с изображением поэта приковывает нас к картине; но Пастернак дал в ней существенное: нежного мечтательного немецкого лирика, осененного едва намеченным каким-то неземным томлением, в то время как на заднем плане мощь и краски русского города сияют в необузданном контрасте с изображенным (поэтом)». Портрет Рильке был репродуцирован неоднократно в газетах и журналах Германии, Чехословакии и т.д.

В посвященном Пастернаку очерке, снабженном десятью цветными и одной одноцветной репродукциями, художественный критик K.Meissner («Westerwann's Monathefte», Nov., 1932), между прочим, проводя параллель между знаменитым немецким «историком» художником Менцелем и Пастернаком, говорит: «Пастернак — портретист и зарисовщик знаменитостей современности. Лишь в будущем можно будет показать, сколько ценного материала из русской жизни — от Кропоткина до Ленина, от Толстого до Шаляпина — удержал его всегда готовый карандаш и верная кисть».

Репродуцированное в «Berliner Illustrierte Zeitung» (27.III.32) «Подношение»[63] упоминается, между прочим, академиком И.Грабарем в его статье «Памяти Леонида Пастернака» («Советское искусство», 13.VII.45)[64].

Помимо приведенной выше статьи Мейснера к наиболее исчерпывающим очеркам творчества Пастернака следует отнести помещенный в «Die Dame» (Aprilheft, 1932) очерк М.Осборна, сопровожденный восемью одноцветными репродукциями; вот выдержки из него: «Одаренный историческим чутьем и редким умением создавать художественную группировку, Пастернак, в результате непосредственного наблюдения и превосходной импрессионистической тренировки, как бы призван был к тому, чтобы создать ряд картин, представляющих для нас, современников, и для будущих поколений достовернейшие исторические документы эпохи». Перечисляя изображенных Пастернаком (отдельно или в групповых картинах) Коровина, Шаляпина, Серова, Васнецова, Иванова, Архипова и Касаткина, далее Кусевицкого, Скрябина, Рахманинова, Коринта, Эйнштейна, Гауптмана, Никиша и др., Осборн кульминационным пунктом довоенных работ Пастернака считает созданный им «Толстовский эпос» — сокровище, хранящееся в Толстовском музее в Москве.

Вышедшая в 1932 году монография Осборна о Пастернаке богатством своих репродукций говорит за себя. Отметим лишь, что помимо лучшего собрания репродукций с работ Пастернака, она чрезвычайно интересна и ценна как библиографическая редкость. Дело в том, что художник сам являлся в типографию и руководил художественными работами. Рабочие с глубокой признательностью относились к его указаниям, к усовершенствованию методов воспроизведения этим мастером рисунка и графики. Репродукции, особенно в конце этой монографии (Autotypie, Offset), носят характер оригинальных рисунков, и монография многими знатоками печатного искусства и художественных изданий обозначалась как «единственная в своем роде». Экземпляр монографии, представленной в библиотеках и музеях Европы, был также послан в Москву в 1932 году, но нам неизвестно, какая тамошняя библиотека включила ее в свой состав[65].

После столь плодотворного, предшествовавшего его 70-летию периода Пастернак продолжал писать, рисовать и набрасывать с неменьшим увлечением и жаром. В настоящее время трудно установить местонахождение всех картин, созданных им за последние 5 лет пребывания в Германии. Вот некоторые, написанные им в Берлине и Мюнхене (куда он ездил с женой отдыхать летом к старшей дочери): M-me Omer Wilhelm, Данфельд (собств. Данфельда, Швеция); проф. К.Фаянс (собств. Фаянса, Аннарбор, Америка); г-жа И. фон-Майрхаузер (собств. фон-Майрхаузер, Мюнхен); г-н Шильд (собств. Шильд, Чикаго); портрет дочерей Шильд (там же); проф. Кодиньола (собств. Codignola, Флоренция); проф. Herzog (собств. Herzog, Калифорния); дирижер Польман (собств. Bayrische Vereinsbank, München) —чтобы назвать лишь несколько из его более крупных работ. Далее, весьма интересные в живописном смысле семейные портреты жены, детей, внуков; множество сильных по живописи натюрмортов, ландшафтов, баварских пейзажей, сцен из берлинской и мюнхенской жизни и т.д. Далее, многочисленные рисунки — углем, цветными карандашами, эскизы, наброски и пр.

Как мы указывали выше, внезапная смерть жены в 1939 году в Лондоне сразила уже больного художника. Начавшаяся через неделю война заставила его переехать в Оксфорд, где он до последних дней не терял надежды после окончания войны вернуться на родину. Он умер 31 мая 1945 года. Как пишет в цитированной выше статье, посвященной памяти Пастернака, академик И.Грабарь: «Живя заграницей, Пастернак продолжал считать себя советским художником. Смерть застала художника в его мастерской в Оксфорде за незаконченным портретом Ленина на мольберте и серией композиций на ленинские темы» («Советское искусство», 13.VII.45).

Из написанных Пастернаком в Лондоне и в Оксфорде портретов отметим следующие: портрет сына д-ра Мельвина в шотландском костюме (собств. Dr. Melvin, London); Mrs. Light (собств. Mrs. Light, Америка); Prof. C.Kraus (собств. Mrs. Kraus, London); Mrs. Blashko (собств. дочери художника, Оксфорд); Miss Steel (собств. Mrs. Steel, Oxford); Prof. G.Slater (собств. дочери художника, Оксфорд). Наконец, за 3 года до смерти, 80-ти лет отроду, художник исполнил свой последний большой портрет маслом Mr. Knowles (собств. Mr. Knowles, London). Портрет этот, вызвавший энтузиазм как самого заказчика портрета, так и всех, кому привелось его видеть, является как бы завершающим работу долгой трудовой жизни, торжественным заветом художника.

В мастерской художника находятся также исторические композиции «Бах и Фридрих Великий», «Юный Мендельсон, дирижирующий произведениями Баха», «Толстой за письменным столом», Ленин, сцены из советской жизни (по на-

броскам из Москвы), Пушкин (с няней), Пушкин у моря (в профиль), ландшафты, этюды, натюрморты, много детских портретов, эскизы, наброски и т.д. Во время войны к Пастернаку обращались с просьбой устроить его выставку в Англии, но он откладывал ее до окончания войны.

В 1939 году несколько гравюр-оригиналов и литографий (среди них портреты Толстого, Коринта, Шаляпина) были приобретены Современным художественным обществом и помещены в British Museum в Лондоне, а в 1944 году собрание это было дополнено подаренной художником Британскому музею Бетховенской литографией[66].

В 1942 году английская и заграничная пресса чествовала 80-летнего художника. В январе 1944 года журнал «Lilliput» поместил статью K.Webb, сопровожденную репродукциями с картин Пастернака, посвященную его творчеству. Репродукция с пастернаковской картины дирижирующего А.Никиша помещена была в книге «The Orchestra». Среди посвященных памяти Пастернака отзывов в английской и иностранной печати появилась сопровожденная репродукциями статья глубоко преданного ему директора гравюрного кабинета в Британском музее A.M.Hind'a.

Но не один он — всякий, знакомившийся с художником, уходил от него очарованным, унося с собой впечатление чего-то светлого и юного и в то же время глубоко мудрого, отличавшего этого необыкновенного человека.

Если «обновляющим» образом он действовал даже на посторонних, то какой же опорой он был для окружающих, для друзей его и близких.

Пастернак обладал тем тонким всепрощающим юмором, той особенной, свойственной исключительно духовным людям добротой, которые всякое пребывание с ним превращали в праздник.

В кошмарные годы войны он один не падал духом, у него искали поддержки; как маяк в бурную ночь, светила его горячая вера в конечную победу добра над злом.

Примечания

[1] По старому стиля 22 марта (Записи, с. 11).

[2] Записи, с. 25.

[3] Записи, с. 24, 60, 178. Толстая (в замужестве Сухотина) Татьяна Львовна (1864–1950) — дочь Л.Н.Толстого.

[4] Записи, с. 26–27. См. также публикацию «Германия в воспоминаниях и письмах Леонида Пастернака» в наст. изд.

[5] Гертерих И.-Г. — немецкий живописец, профессор Мюнхенской академии (с 1884).

[6] Не позднее 1893 П.М.Третьяков приобрел три рисунка углем (1886), один рисунок находился в собрании С.И.Щукина.

[7] Неточность автора: иллюстрация к драматическому этюду А.П.Чехова «Калхас» напечатана в журнале «Артист» (1889, октябрь).

[8] Записи, с. 118.

[9] Картина «Чтение письма с родины» экспонировалась на XVII выставке ТПХВ, открытой в Петербурге в марте, а в Москве в апреле 1889. Приобретена П.М.Третьяковым в феврале —в каталоге выставки уже значится с пометой «Собств. П.М.Третьякова». В каталогах Третьяковской галереи фигурирует под названием «Вести с родины».

[10] Картина была написана в 1890 году, послана на XVII выставку ТПХВ, но забаллотирована жюри; нынешнее местонахождение неизвестно. По свидетельству самого художника, это была его вторая «большая картина маслом» (Записи, с. 38).

[11] См. прим. 43.

[12] См. публ. «Л.О.Пастернак и В.Д.Поленов» в наст. изд.

[13] Записи, с. 140.

[14] Картина «Чтение рукописи. Л.Н.Толстой и Н.Н.Ге» (1893) экспонировалась на XXII выставке ТПХВ в 1894; ныне в ГМТ; там же авторское повторение (1894).

[15] Имеется в виду граф Ф.П.Соллогуб — художник-любитель, иллюстратор, акварелист. Указание на то, что журнал «Артист» «издавался под его руководством», неточно. По свидетельству Пастернака, Соллогуб предполагался художественным редактором журнала, однако из-за болезни рано ушел из редакции (Записи, с. 40–41). По рекомендации И.Е.Репина вместо него был приглашен Пастернак, он сотрудничал в журнале, начиная с первого номера (вышел в сентябре 1889).

[16] Совместно с художником В.К.Штембером. Школа существовала в 1889–1894 годах.

[17] Записи, с. 50–51.

[18] Записи, с. 173.
[19] Воспоминания «Встречи с Л.Н.Толстым» вошли отдельным разделом в «Записи разных лет» (с. 169–212). В сокращении перепечатаны: Л.Н.Толстой и художники. Толстой об искусстве. Письма, дневники, воспоминания. Сост. и автор вступит. статьи И.А.Бродский. М., 1978, с. 269–298; Л.Н.Толстой в воспоминаниях современников. Сост., подготовка текста и коммент. Н.М.Фортунатова. Т. 2. М., 1978, с. 165–172.
[20] См. главу «В.А.Серов»: Записи, с. 113–132.
[21] Записи, с. 263.
[22] Речь идет об устроенной И.Е.Репиным «Выставке опытов художественного творчества (эскизов) русских и иностранных художников и учеников», состоявшейся в Петербурге в декабре 1896 — январе 1897. Пастернак был представлен на выставке тремя работами.
[23] Письмо И.Е.Репина (без даты) было получено Пастернаком весной—летом 1927. Оригинал находится в семейном архиве в Оксфорде; печатается по фотокопии, присланной Ж.Л.Пастернак (ОР ГТГ, ф. 4, ед. хр. 697): «Дорогой Леонид Осипович, двадцать семь лет прошло, и передо мною как сейчас — на Парижской выставке целая серия Ваших великолепных иллюстраций к «Воскресению» Л.Толстого. Случилось, что я был в обществе жюри, мы стояли перед Вашими иллюстрациями и все, все хвалили с неподдельным восхищением Ваши труды... Дивная коллекция. Ах, хотелось бы повидать Вас и пожать Вашу руку. Будьте здоровы. И.Репин». Репин вспоминает о Всемирной выставке в Париже, проходившей летом 1900.
[24] Пастернак участвовал на выставках «Мира искусства» в 1901–1903 годах.
[25] Записи, с. 56, 59.
[26] См. примеч. 54.
[27] Записи, с. 222.
[28] Записи, с. 223–224. Упоминая отзыв И.Э.Грабаря, Пастернак, по-видимому, имеет в виду издание «Картины русских художников в красках. Текст Игоря Грабаря» (М., И.Кнебель, 1905), где воспроизведена картина «Л.Н.Толстой в кругу своей семьи» и где по ее поводу Грабарь замечает: «Интимные выставки нового времени избавили акварель и пастель от векового гнета масла; им объявлено полное равенство всех техник. Среди русских художников, которые уже в 90-х годах минувшего столетия чувствовали этот «масляный» гнет и старались от него освободиться, одним из первых был Пастернак» (с. 46).
[29] Речь идет о юбилейном издании сочинений М.Ю.Лермонтова в 2-х томах, выпущенном к 50-летию со дня смерти поэта (М., Т-во И.Н.Кушнерева и К^{О}, 1891).
[30] Иллюстрации Пастернака к рассказу Л.Н.Толстого «Чем люди живы» исполнены в 1904; воспроизведены в отдельном издании рассказа, выпущенном Петербургским обществом грамотности (б.г.); оригинал иллюстраций в ГМТ.
[31] Речь идет о четырехтомном издании Н.И.Кутепова «Царская и императорская охота на Руси» (1896–1911). Упомянутые иллюстрации исполнены для 4-го тома (Спб., 1911). Иллюстрации «Александр II на охоте» (1908, холст, масло) и «Великий князь Павел Петрович и великая княгиня Мария Федоровна на охоте» (1908, акварель) ныне в ГРМ.
[32] Картина «Петр I на ассамблее» (1908, гуашь, пастель) экспонировалась на VI выставке СРХ, включена в выставочный каталог с пометой: «Из серии исторических картин. Издание Думнова». Находилась в собрании Д.В.Высоцкого; ныне в Государственном художественном музее им. М.В.Нестерова Республики Башкортостан, Уфа.
[33] Пастернак исполнил шесть акварелей, иллюстрирующих сцены из романа «Война и мир»; пять из них ныне в ГМТ; четыре воспроизведены в издании «Альбом акварелей к роману графа Л.Н.Толстого «Война и мир». Бесплатное приложение к журналу «Север» на 1893» (Спб., изд. Евдокимова, 1893). В этом же издании репродуцированы работы И.Е.Репина, Н.Н.Каразина, А.Д.Кившенко.
[34] См. примеч. 54.
[35] Tolstoy Leo. Resurrection. A novel, with thirty three illustrations by Pasternak. Translation by Luise Maude. London, Francis Riddel Henderson. 1900.
[36] Роман «Воскресение» печатался в журнале «Нива» в 1899, № 11–58, с 13 марта по 25 декабря (с некоторыми перерывами).
[37] Цветная автолитография «Л.Н.Толстой за работой в яснополянском кабинете» исполнена в 1908. См. кат. № 86.
[38] Записи, с. 227, 228.
[39] Далее следует фрагмент воспоминаний о работе над плакатом «На помощь жертвам войны» (1914). Ср.: Записи, с. 84.

[40] Картина «Дебютантка» (1892) экспонировалась на XXI выставке ТПХВ в 1893; ныне в Доме-музее М.Н.Ермоловой.
[41] По-видимому, имеется в виду картина «Домой на родину» («Опять к родным»), экспонировавшаяся на XIX выставке ТПХВ в 1891; нынешнее местонахождение неизвестно.
[42] Картина «Накануне экзаменов» (1894) экспонировалась на XXIV выставке ТПХВ в 1896; как явствует из протокола общего собрания членов ТПХВ, она была утверждена для показа единогласно (Товарищество передвижных художественных выставок. Письма, документы. 1869–1899. М., 1987, с. 482). В 1897 на VII Международной художественной выставке в Мюнхене картина была удостоена второй золотой медали, в 1900 приобретена со Всемирной выставки в Париже французским правительством для Люксембургского музея; ныне в Музее Орсэ.
[43] Картина «Л.Н.Толстой с семьей в Ясной Поляне» («Л.Н.Толстой в кругу семьи»), исполненная по заказу Люксембургского музея в Париже, известна в нескольких авторских вариантах. В 1901 написаны две живописные композиции (ныне в ГМТ); увеличенный вариант (пастель) закончен в 1902, в том же году демонстрировался в Петербурге на IV выставке «Мира искусства», откуда был приобретен вел. князем Георгием Александровичем для Русского музея императора Александра III; ныне в ГРМ.
[44] Записи, с. 61, 63, 66, 67.
[45] См. прим. 35.
[46] См. Записи, с. 72–75.
[47] Ср. Записи, с. 234.
[48] Академик Л.О.Пастернак. Рембрандт и еврейство в его творчестве. С 30 снимками с произведений Рембрандта. Берлин, 1923. Книга вышла на иврите (изд. «Явне») и на русском языке (изд. С.Д.Зальцмана).
[49] Записи, с. 234.
[50] Записи, с. 78–79.
[51] Записи, с. 138.
[52] Пастернак познакомился с Горьким в марте 1906. Художник вспоминал, что первоначально исполнил карандашный набросок с Горького, с которого сделал офорт и несколько позже — этюд пастелью (Записи, с. 146). Один из оттисков офорта — в ГМИИ. См. кат. № 77.
[53] Первая персональная выставка к 65-летию художника состоялась в галерее Виктора Хартберга, открыта с 15 декабря 1927 по 18 января 1928.
[54] Речь идет о монографии: Osborn Max. Leonid Pasternak. Mit 77 Textabbildungen und 67 Tafeln in Autotypie, Offset und 4 Farbendruck. Mit 4 Fragmenten aus der Selbstbiographie des Künstlers. Warshau, Stybel-Verlag, 1932. Отсылая в апреле 1933 два экземпляра монографии в СССР в дар библиотекам Третьяковской галереи и Академии художеств, Пастернак так характеризует это издание: «Монография эта (на немецком языке) была издана в Берлине по случаю моего семидесятилетия, исполнившегося в прошлом году (в связи с устроенной и прошедшей с огромным успехом выставк[ой] моих произведений и 50-летием моей художественной деятельности). Это роскошное издание по исключительной высоте художественно-репродукционной техники превосходит все, что в этом роде (технически) сделано даже в такой стране, как Германия. Результаты эти были достигнуты благодаря личному моему руководству при исполнении и печатании клише, а также применению новых, попутно мною найденных, способов в графической и печатной сфере (особенно в так назыв. «Offset»), которыми я всегда интересовался» (РГАЛИ, ф. 990, оп. 1, ед. хр. 156). Экземпляр монографии, хранящийся в научной библиотеке ГТГ, снабжен дарственной надписью: «Библиотеке Государствен[ной] Третьяковской Галереи в Москве — в дар от Академика живоп[иси] Леонида Осиповича Пастернака. Берлин. 1933».
[55] Записи, с. 84–86.
[56] Весной 1924 по предложению издателя А.Э.Когана Пастернак участвовал в историко-этнографической экспедиции в Египет и Палестину совместно с художниками А.Фефером, А.Панном и С.Раскиным.
[57] Далее следует фрагмент воспоминаний о путешествии в Палестину — посещении Тивериады. См. с. 54 в наст. изд. Ср.: Записи, с. 92–93.
[58] Татаринов В. На выставке Л.Пастернака // Руль (Берлин). 1927, 30 декабря, № 2155.
[59] По-видимому, имеется в виду выставка русских художников в Гааге (1924, январь—февраль).
[60] Юбилейная выставка «Л.Н.Толстой в искусстве и печати» была открыта в сентябре 1928 в Музее изящных искусств в Москве. В этом же году в московский Музей Л.Н.Толстого «через полномочного представителя в Германии», как значится в музейной документации, поступило несколько работ Пастернака: рисунки «Чтение у лампы» (1901), «Толстой за работой (1901), «Толстой, Федоров и Соловьев» (1903), «Толстой

в яснополянском кабинете» (1903–1904), живописный портрет Н.Ф.Федорова (1920-е) и др. Две иллюстрации к «Воскресению» («Лихач Нехлюдова» и «Священник едет служить обедню») оформлены в учетных документах как дар художника в 1927 и 1930.

[61] Живописный портрет историка и теолога Адольфа Гарнака (1927) приобретен Институтом кайзера Вильгельма в Далеме; портрет Ловита Коринта (бумага, гуашь, пастель, 1927) ныне в частном собрании.

[62] Р.Е. [П.Д.Эттингер]. Выставка Л.Пастернака в Берлине // Вечерняя Москва. 1928, 25 января.

[63] Имеется в виду групповой портрет детей художника «Поздравление» (1914), ныне в ГТГ.

[64] Это, кажется, единственный некролог о художнике в советской прессе. Характеризуя Пастернака как «выдающегося русского художника», напоминая о том, что он сыграл весьма заметную роль в отечественном искусстве как крупный мастер и как замечательный педагог, воспитавший несколько поколений художников, Грабарь в заключение выражает надежду, что искусство Пастернака в близком будущем все же вернется на родину: «Получено известие, что в Лондоне предполагается устройство персональной выставки Пастернака. В мастерской художника осталось более 50 картин и много рисунков. Мы надеемся, что в скором времени увидим художественное наследие Л.Пастернака в Советском Союзе и тогда сможем составить себе еще более полное представление о творчестве художника в последние годы». Академик Игорь Грабарь. Памяти Леонида Пастернака // «Советское искусство», 1945, 13 июля.

[65] См. прим. 54.

[66] Трудно в настоящее время установить местонахождение всех картин Пастернака или составить точную опись. Многие упомянуты в тексте этих материалов, в монографии, в каталогах. По имеющимся в нашем распоряжении данным (неполным) можем судить, что его произведения представлены в музеях, галереях и частных коллекциях России, Франции, Англии, Германии, Австрии, Швеции, Польши, Турции, Египта, Италии, Голландии, Латвии, Соединенных Штатов Америки, Аргентины, Австралии, Палестины.

В России, помимо частных коллекций и собраний: Третьяковская галерея, Ленинградский Толстовский музей, Государственный музей в Смоленске, Государственный музей в Одессе, Музей Ленинградской Академии художеств, Государственная Румянцевская галерея в Москве, Музей Ленина, Музей Кропоткина, Музей Горького, Музей Толстого (в Москве), Музей Александра III в Ленинграде, вещи, находящиеся в собственности Советского правительства в Москве, Государственная галерея в Москве и т.д. Возможно, что наименование некоторых музеев и галерей в России неточное, т.к. многие из них были переименованы, и новые названия нам не все известны.

Из заграничных музеев можем назвать: Musée de Luxemburg, Paris; Kupferstichkabinett des Friedrichmuseums, Berlin; Museum des Stadtverlags Wiesbaden; Harnack-Haus, Berlin; British Museum, London; University Jerusalem, Palestine; Museum Tel-Aviv, Palestine; Harvard University, Harvard, USA; Sammlung Rilke, Deutschland, а также в частных коллекциях перечисленных выше стран. За полноту сведений не ручаемся. Лишь с окончательным разбором архивов, записей и корреспонденции художника возможно будет дать точный список его произведений с указанием их местонахождений.

Прим. Ж.Л.Пастернак

Л.О.Пастернак и В.Д.Поленов

Предисловие, публикация и комментарии Т.А.Юдкевич

Знакомство Л.О.Пастернака и В.Д.Поленова произошло, по-видимому, в 1888 году[1]. Перебравшись на постоянное жительство в Москву, Пастернак становится неизменным членом «поленовского кружка», объединявшего в основном учеников Василия Дмитриевича по Московскому училищу живописи, ваяния и зодчества. Упоминание Пастернака стало настолько привычным в числе имен К.А.Коровина, И.И.Левитана, А.Е.Архипова, С.В.Иванова, А.Я.Головина, что его нередко называют даже «учеником Поленова». Если это определение и не совсем корректно, то все же вполне объяснимо. В течение ряда лет Пастернак находился в орбите той художественной жизни, которая инспирировалась Поленовым и его окружением. Он участвовал в рисовальных вечерах, проводившихся в доме Поленовых, где, как отмечала сестра Василия Дмитриевича Елена Дмитриевна, «обмен впечатлений и мыслей важней самой работы»[2]. Поленов отстаивал его интересы в Товариществе передвижных художественных выставок наряду с интересами других молодых художников. Вместе со всеми «экспонентами» Пастернак, при поддержке Поленова, добивался принятия в полноправные члены ТПХВ. Однако Поленову пришлось столкнуться с националистическими предрассудками некоторых коллег-передвижников по отношению к Пастернаку. Это обстоятельство стало одной из причин, вызвавших весной 1891 года намерение Василия Дмитриевича выйти из членов Товарищества. Он не сделал этого лишь потому, что понимал необходимость продолжения своих усилий в отстаивании интересов молодежи. Во многом благодаря его твердости и настойчивости, в 1892-м Пастернак вместе с А.Я.Головиным и Е.Д.Поленовой получил право выставлять свои произведения без предварительной баллотировки. Возможно, не без поддержки Поленова состоялось и приглашение Леонида Осиповича преподавателем в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. В 1905 году, по рекомендации Поленова и В.М.Васнецова, Пастернак стал одним из пяти художников нового поколения, получивших звание академиков.



Л.О.Пастернак.Москва. 1910-е

Судя по высказываниям, рассыпанным в письмах разных лет, Поленов, как и его жена Наталья Васильевна, испытывал большую симпатию к Леониду Осиповичу (одно такое свидетельство — в письме к И.И.Трояновскому от 5 июня 1903 года: «Увидите Пастернака, передайте мой привет, я его очень люблю (...)»[3] Пастернак, в свою очередь, неизменно сохранял к Василию Дмитриевичу самые искренние и теплые чувства. Его тяготение к фигуре Поленова было, можно сказать, неизбежным: в «поленовском кружке» Пастернак нашел ту атмосферу талантливого творчества и высокой культуры, к которой всегда был столь чуток. Большую роль играло и его чувство личной благодарности Василию Дмитриевичу за участие в творческой судьбе. Глубина и верность симпатии Пастернака по отношению к Поленову объяснялась и другим важным обстоятельством. На протяжении всей жизни Леониду Осиповичу были свойственны идеи высокой просветительской миссии искусства и культуры. Он неоднократно возвращался к мыслям о долге художника по отношению к искусству, о даре, отпущенном человеку, и необходимости полной его реализации[4]. В Поленове он, несомненно, находил подтверждение своим представлениям о том, каким обязан быть истинный художник и как он должен выполнять свое предназначение. Из его писем и воспоминаний становится очевидным, что Поленов был для него не просто авторитетом, но неким идеалом, как в человеческом, так и в творческом плане. Не случайно Пастернак стал одним из тех, к кому обратилась вдова Поленова Наталья Васильевна, задумав в годовщину смерти Василия Дмитриевича собрать записи знавших его в разные годы жизни.

Воспоминания о Поленове были написаны Пастернаком в Берлине[5] и до 29 июля 1928 года получены Н.В.Поленовой[6]. В Отделе рукописей ГТГ в фонде Поленова (ф.54) на номере 3415 хранятся две написанные разными почерками и скрепленные вместе рукописи, озаглавленные «В.Д.Поленов (из моих воспоминаний)». Одна из них помещается на 13 страницах бумаги писчего формата, другая занимает 31 тетрадную страницу. Бумага второго текста имеет характерные сгибы, соответствующие формату почтового конверта. В конце этого варианта воспоминаний стоит подпись «Л.Пастернак», которая является автографом художника. Благодаря помощи Елены Владимировны и Евгения Борисовича Пастернаков удалось установить, что текст написан рукой Лидии Леонидовны Пастернак. Именно этот манускрипт является воспоминаниями, присланными из Берлина в 1928 году по просьбе вдовы Поленова. Второй текст является копией, сделанной рукой Н.В.По-

леновой. Воспоминания представляют несомненный интерес с точки зрения литературного дара их автора (удивительно тонко и драматургически расчетливо подготавливается основная выразительная идея первой части мемуаров — образ «поленовской Палестины» и «поленовской Эллады», когда искусство и жизнь словно меняются местами, и трудно сказать, похожа ли живопись на реальность или реальность — на живопись). Записи эти живо воскрешают атмосферу того потока русской культуры, к которому, несмотря на разницу в возрасте, происхождении и темпераментах, принадлежали и Поленов, и Пастернак, и который отличали высокий строй чувств и мыслей, гуманистический пафос, вера в созидательную силу искусства. Сохранились свидетельства оценки этих воспоминаний первыми читателями и слушателями. В начале октября 1929 года Борис Пастернак сообщал отцу, что одна из учениц Леонида Осиповича, Ольга Александровна Эйдельман, жила летом в Тарусе. Далее Борис Пастернак пишет: «Она бывала в поленовском доме, и теперь с большим чувством рассказывает, как однажды вдова Поленова усадила ее слушать твои воспоминания о покойном, которым нет равных среди остальных, присланных ей другими художниками. Она не может забыть этого вечера, и волновалась и гордилась тобой, слушая эти страницы. Я от нее никогда никому таких похвал не слыхал...»[7].

Фрагменты воспоминаний публиковались в изданиях: Лапшин В.П. Союз русских художников. Л., 1974, с. 18; Пастернак Л.О. Записи разных лет. М., 1975, с. 88–93 (дополнены другими записями художника о путешествии в Палестину; сам текст местами значительно отличается от рукописи); Государственная Третьяковская галерея. Леонид Осипович Пастернак. 1862–1945. Каталог выставки. М., 1979; Пастон Э.В. Василий Дмитриевич Поленов. Спб., 1991.

Полная публикация текста «В.Д.Поленов (из моих воспоминаний)» осуществляется впервые. Печатается по рукописи, заверенной Пастернаком: ОР ГТГ, ф. 54, ед. хр. 3415, лл. 8–23.

Орфография и пунктуация по возможности приближены к современным. Имевшиеся в рукописи незначительные сокращения слов раскрыты без специальных указаний. Авторские подчеркивания выделены курсивом.

Автор публикации выражает благодарность Е.В. и Е.Б.Пастернакам за помощь, оказанную при подготовке материала к печати.

Л.О.Пастернак. Из воспоминаний о В.Д.Поленове

4 года тому назад я был приглашен принять участие в одной художественной экспедиции в Палестину[8]. Помимо меня, в экспедицию вошло еще несколько молодых иностранных художников, а также специалисты-ученые. Целью этой экспедиции было, объездив Палестину, представить ее в обширной, богато и художественно иллюстрированной монографии — «золотой книге» о Палестине.

Экспедиция была уже на месте, когда я, после долгих колебаний, принял наконец ее приглашение и отправился в путь один.

В вагоне было достаточно времени отдаться невеселым размышлениям: «Как это теперь, в мои годы, — такое далекое путешествие! Найду ли я в душе, потрепанной бурями и событиями последних лет, найду ли вновь там то увлечение и очарование, которые так необходимы, чтобы создать что-нибудь «путное»? Что еще может поразить меня, достаточно поездившего по художественным местам и европейским центрам?»

В Триесте я пересел на пароход, и по мере того, как этот огромный, исключительно комфортабельный итальянский пароход приближал нас к Александрии, оставляя слева изумительной красоты гористые берега Крита, художественное настроение мое как будто вновь оживало, как в былые годы. Темно-фиолетово-голубой цвет Средиземного моря, как будто давно знакомый, очаровывал меня и воскрешал какие-то воспоминания. Эти розово-фиолетовые горы островов Эллады напоминали знакомую гармонию красок. Не давая себе отчета, я отдавался на волю какому-то сладостно волновавшему меня чувству.

Но вот стали показываться причудливые очертания африканского берега, и на каком-то мною доселе неслыханном языке заговорили силуэты близившейся Александрии; еще ближе... еще... — вот она, сказочная, в оригинальных очертаниях, вот он — Египет, колыбель непревзойденного искусства!

Я не заметил, как пароход наш, бросив якорь, острием носа врезался в какую-то живописную пестроту; не заметил, как огромный этот пароход, трое суток побеждавший водные бездны, вдруг как беспомощный, со всеми пассажирами очутился во власти шумной, многоязычной, многокрасочной, разноцветнокожей, ярко освещенной солнцем толпы. Часть ее, более живописная, в лице восточных менял всех цветов и наречий, гидов, торговцев и отельных комиссионеров, жадно

глядела вверх на палубу и ждала, когда «добыча» сойдет на берег, чтоб с остервенением наброситься на нее, ошеломить, оглушить шумом и криком предлагаемых услуг, хватая за фалды беззащитного и оторопевшего от всей этой чертовщины европейца. Какие-то начальники бегали и палками били их, стараясь их разогнать, но ничего не помогало — они как мухи тотчас же возвращались на только что расчищенное место!

Другая часть ее — суданцы и негры, похожие на обезьян и чертей, — каким-то чудом успела очутиться на палубе, летала по ней и по каютам, ныряла в трюмы и во все входы, шумно вылетала оттуда, таща какие-то сундуки и чемоданы, не спрашивая, чье, можно ли, перепрыгивая через цепи, цепляясь за канаты, и исчезала неизвестно куда.

Вся эта невиданная, неожиданная, живописная красота в этом непонятном движении наполняла мою душу давно не испытанной, именно детской, радостью. Я стал громко хохотать, не зная, что мне делать, кого, на каком языке спросить, куда огромная горилла-негр исчез с моими вещами. Кое-как я оправился, сойдя на берег, и с этой минуты и в течение всего моего дальнейшего пребывания в Палестине меня не покидал особый художественный подъем: все было ново, живописно, захватывающе, — это был Восток.

Я торопился в Иерусалим, где меня ждала экспедиция.

О переезде по железной дороге через пустыни песков; о первых впечатлениях от Иудеи; об исключительном волнующем чувстве, какое должен испытывать каждый, вступивший на «Святую землю Иерусалима», где каждый камень, каждая пядь земли говорит о тысячелетиях; о красоте и необычайной живописности Иерусалима в ландшафтном и жанровом смысле* я не буду говорить, — не место здесь, и не цель моя. Надо дальше! По предрешенной заранее программе экспедиция наша в одно раннее ароматное утро в нескольких автомобилях покинула Иерусалим и начала объезд Палестины. По дороге в Тивериаду, куда мы в первую очередь направлялись, я, конечно, не переставал ахать и охать на попадавшиеся пейзажи, что-то мне, однако, знакомые. Правда, в Италии, в Умбрии, я видел что-то похожее; правда, и там эти изящно-тонкие, черные стрелы кипарисов пронзают горизонт, и там эти серо-голубоватые оливки окаймляют ярко-белые, палимые солнцем дороги, по которым плетутся в белой дорожной пыли ослики, и многое другое; но, конечно, это было не то.

При всех преимуществах и превосходствах современной техники передвижения по сравнению с прежней единственно удобной — на осликах, — эта современная быстрая автомобильная — сущие муки и горе для художника... Не успеешь от восторга «ахнуть» в правое окно, как пролетел мимо и уже в левом мелькнула другая красота — живописный караван шарахающихся вбок верблюдов; миг — и проскочило и это. И все время в таком же роде: миг — и проскочило! На мой безудержный порыв хотя бы карандашный набросок сделать редактор и начальник экспедиции, успокаивая, говорил: «На обратном пути остановимся здесь подольше, пока — лишь общий обзор!».

Так, по-современному двигаясь по чудным палестинским дорогам, то взлетая на гору, то спускаясь по крутому змеящемуся шоссе в прекрасные долины, доехали мы до Тивериады и спустились к Генисаретскому озеру. Общая панорама здесь была неописуема! Здесь, продвигаясь медленнее мимо сверкавшего на солнце озера, вдоль его усеянного серыми пятнистыми камнями берега, я с особенной силой и волнением ощутил в себе «то» давно уже когда-то «знакомое», что не оставляло меня во всю дорогу. Чуть поднявшись в гору, мы остановились у гробницы одного еврейского святого. Я вышел из автомобиля и обернулся назад: Генисаретское озеро раскинулось передо мной во всю свою величавую ширь и мощь; дышавшая трепетным белым жаром своих мечетей и домиков Тивериада мягко чертила слева притушеванный изгиб берегового прибоя; насупротив меня тянулся фиолетово-розовый фон гор с едва видной вышкой Гермона; и такая тишь кругом, такой непередаваемый, величавый покой!.. Боже мой, — вырвалось из груди моей, — да это все — Поленов!!!

* * *

Поленова было и то пенившееся вокруг бортов парохода темно-сине-фиолетовое Средиземное море, с закатно-розовыми горами островов Эллады (как в его живой картине «Эллада»[9], поставленной им в 1894 году); Поленова — все пейзажи, поразившие меня по дороге в Тивериаду, Поленова — разнообразные мотивы Генисаретского озера, весь этот берег, вот этот камень пятнистый с картины «Мечтатель»[10], Поленова — вся гармония красок, взволновавшая меня; все кругом — Поленовская палитра! Только здесь, побывав на местах, запечатленных его кистью, можно понять и оценить во весь рост его огромный живописный талант, здесь только можно понять, как глубоко зачерпнул и как исчерпал он палестинский пейзаж!

** Стоя, например, у Яффских ворот, можно, не сходя с места, в течение всего дня наблюдать беспрерывно меняющиеся, как в калейдоскопе, каким-то невидимым режиссером пущенные в ход живописнейшие, беспрестанно идущие группы всевозможных представителей Востока, в изумительных восточных костюмах всех эпох — со времен Библии и до наших дней (Прим. Л.О.Пастернака)*

* * *

Палестинский пейзаж, однако, был для поленовского творчества лишь фоном, штаффажем; весь огромный декоративно-живописный талант он вложил в изображение глубоких по мотивам и сложных по содержанию картин из жизни Христа[11]. Если представить себе среду, из которой вышел Поленов, воспитание и образование, которые он получил, то нетрудно будет понять, что такой художник, как он, должен был отдаться не тому бытовому жанру, жанру улицы, который достиг у нас тогда своего расцвета и апогея и который своими гражданскими мотивами передвижничества доминировал над искусством и художественно-критической литературой!

Стоило хоть раз побывать в гостеприимном доме Поленова в Кривоколенном переулке и, помимо общей атмосферы и стиля окружающей обстановки, созданного при помощи преданного друга и помощника — жены его Натальи Васильевны[12], — хоть раз увидеть старушку мать его[13], сидевшую всегда за рукодельем и принимавшую живое участие в оживленных беседах за вечерним чаем после наших рисовальных вечеров[14], чтобы безошибочно представить себе дух и направление, какое должна была дать эта среда творчеству Поленова. Может, я ошибаюсь, но мне кажется, что эту благородную, еще бодрую старушку в сединах, с пробором посередине, с черной тюлевой наколкой, всегда очень опрятно и с достоинством одетую, надо отнести к категории того русского передового дворянства, которое отдало из среды своей и декабристов, и которое в лучших своих представителях непрестанно, в течение столетия, давало людей, не страшившихся ни эшафота, ни ссылки на каторгу, отдавших силы свои и жизнь свою на служение русскому народу, которое жаждало вплоть до наших дней освобождения этого народа от рабства и приобщения его к европейской культуре.

Воспитанный в такой среде, сочетавшей все передовое и прогрессивное с традициями глубокой религиозности, Василий Дмитриевич Поленов, материально, должно быть, обеспеченный, тогда, быть может, первый в России художник, получивший университетское образование, не мог не отдать свой художественный дар высшим идеалам человечества. Естественно, что наилучшими и наиболее достойными мотивами для воплощения этих идеалов были эпизоды из жизни Христа. Естественно также — и в соответствии с духом времени, — что образованному Поленову предстояло изобразить эти эпизоды не в традиционном церковном стиле, а реально, считаясь с новыми прогрессивными взглядами на реальную сторону Нового Завета.

Оставляя оценку его художественного творчества, которая с некоторым приближением к истине нашла себе место в истории русского искусства (поскольку вообще господа историки искусств разбираются нелицеприятно в творчестве художников), перейду к своим воспоминаниям о нем и о времени моего с ним знакомства.

Это было в 89–90 годах[15]. Окончив университет и художественное образование за границей, я к этому времени окончательно поселился в Москве. Мне как-то посчастливилось сразу обратить на себя внимание своими работами на выставках, рисунками и иллюстрациями в «Артисте» и других журналах. Даром, однако, этот успех, к сожалению, не прошел, и мне его передвижники так никогда и не простили. В глазах некоторых старших товарищей я был, не говоря уже о моем нерусском происхождении, «заграничной заразой», для большей части моих однолеток, естественно, неуместным конкурентом. Тем более радостное и исключительное впечатление произвело на меня знакомство с обаятельной личностью Василия Дмитриевича. На фоне тогдашнего кружка художников, с которыми мне пришлось столкнуться, часто малограмотных, грубых и диких в своей некультурности, с их кружковыми дрязгами, житейской мелочностью и ненавистью друг к другу, В.Д.Поленов особенно выгодно выделялся своим исключительно благородным, воспитанным, ласковым и обходительным в обращении со всеми характером.

Это был единственный, в полном и лучшем, не одиозном смысле слова, джентльмен — европеец и аристократ. Невзирая на свое огромное имя, заслуженное и авторитетное положение и свои старшие годы, он был в высшей степени скромен и умел быть равным товарищем и другом с более молодыми, чем он, художниками, если только это были настоящие таланты. И тогда он особенно готов был служить им и часто смотрел сквозь пальцы на некоторые мелкие гадости, ими ему причиняемые (не говоря уже о старших товарищах-передвижниках).

Это была не поза, когда он, не стесняясь, вслух говорил, что рад и готов бы еще поучиться у того или иного младшего по возрасту коллеги. Вспоминая его душевные качества, я часто сожалею о том, что по своей робости не использовал в полной мере его душевного богатства; еще более сожалею я о том, что в силу той же робости и нежелания быть назойливым не написал его портрета, а как мне этого хотелось.

Выше я сказал о поленовском доме. В связи с этим не могу обойти молчанием и того, что сестра Поленова (одного с нами положения), талантливая Елена Дмитриевна[16], при несомненном его сочувствии и участии сумела сгруппировать вокруг себя все молодое и талантливое, что было в русском искусстве. Здесь, в Кривоколенном переулке,

собирались мы, чтобы обсуждать все художественные вопросы, волновавшие тогда молодежь; здесь выковывались «протесты» передвижникам[17], закосневшим в своей рутине и не дававшим ходу плеяде молодых художников, все громче заявлявшей о себе; здесь была штаб-квартира, откуда велась борьба за освобождение русского искусства; часть этой собравшейся здесь молодежи вошла впоследствии в «Мир искусства», другая — в «36»[18] и «Союз русских художников». Но об этом — глава особая, и не здесь. А между тем, глава эта крайне интересная и богатая материалом, незнакомым официальной или предвзято-партийной «истории русского искусства». Упомяну здесь лишь о двух малоизвестных фактах. Это было к концу 90-х годов. Совершенно парадоксальным, курьезным покажется, что в то время, как русская художественная критика вся шла в хвосте передвижнических идей, в незначительной немецкой петербургской газете «Petersburger Herold» стали появляться статьи об искусстве русском и западном, которые были неожиданным, новым и смелым словом, вполне соответствовавшим нашим тогдашним взглядам и лозунгам. Эти статьи, задолго до нашумевших статей «Мира искусства», выдвигали значение чистой живописи и формы перед литературным содержанием. Автор этих статей так и остался нам по сей день неизвестным, скрывшись под какими-то инициалами. Этими фельетонами зачитывались мы, собираясь у Елены Дмитриевны, и на мою долю выпадала честь переводить их на русский язык. Это была пора нового Ренессанса не только у нас в России, но и на Западе, пора созидания Sezession'ов, парижского Champs de Mars, появления английского Studio с проповедью новых путей в области художественной промышленности, это было, к слову сказать, лучшей порой не только моей жизни, но, вероятно, и многих моих товарищей, не могших примириться с тенденциями передвижников.

Второе обстоятельство связано с именем Поленова и совсем мало известно[19]: московская молодежь, чувствуя невозможность симбиоза с передвижниками, в своих стремлениях искала выхода в создании нового художественного общества с вышеупомянутыми чисто художественными целями; но в те времена, когда передвижники были в зените могущества и влияния на русское общество, молодому кружку художников—«зачинщиков чего-то нового» нужно было громкое имя заслуженного авторитета, который стал бы во главе затеянного предприятия. И, конечно, общее желание наше было в этой роли иметь В.Д.Поленова. Но Поленов, по своей исключительной скромности, по чувству благородства и коллегиальной этики, конечно, не мог и не желал идти против своих же товарищей-передвижников. Эту идею создания нового молодого, прогрессивного художественного общества, назревшую и носившуюся в воздухе, подхватил и воплотил тогда чуткий и даровитый Дягилев, создав общество «Мир искусства».

* * *

В начале я упомянул о живой картине «Эллада», поставленной Василием Дмитриевичем в дни первого художественного съезда (всероссийского) в Москве в 1894 году[20]. Для этого же съезда на меня «Московское общество любителей художеств» возложило написание декорации к специально написанной для съезда Аренским опере «Рафаэль»[21]. Меня, никогда не писавшего декорации и не знавшего ее техники и всячески отмахивавшегося от этой роли и чести, однако уговорили согласиться, пообещав мне помощь «специалистов» для черной работы. Когда нужно было на огромной площади холста приступить к изображению никому не известной мастерской эпохи Ренессанса, то, конечно, никакой «помощи специалистов» на деле не оказалось. С двумя своими учениками, никогда не видавшими клеевых красок, я бился в течение многих и многих мучительных дней над открыванием давно открытых Америк. К счастью, судьба меня спасла, и, не ведая как, я написал (или лучше: сам Бог за меня написал!) декорацию, имевшую большой успех. Но когда освободилось место и пришла очередь Поленову писать свою декорацию к поставленной им живой картине «Эллада» (с участием тогда еще только начинающего актера-любителя Станиславского), надо было видеть, с каким мастерством, с какой артистической легкостью и виртуозностью, почти играя, что-то насвистывая, широчайшей кистью, весело ходил Поленов по огромному холсту! Раз, раз, раз — и темно-сине-фиолетовое Средиземное море, заиграв, кидало свои волны к подножию статуи Венеры Милосской; раз, раз, раз — выступили на заднем плане розовые дали гор, а над ними поднялось пропитанное жаром и светом исключительной красоты голубое небо Эллады. Любо-весело было смотреть на этого представительного маэстро! В день—два все было готово. И с каким знанием дела, с каким вкусом, с какой величавой простотой!

Не всякий теперь, должно быть, знает, что все наше декоративное искусство и связанные с ним новые пути театральных постановок, поразивших (через Дягилева) и Запад, было незаметным делом рук и влияния Поленова и его учеников в этой области (Коровин, Головин и др.). Теперь трудно себе представить, каким убогим, ремесленным делом была и считалась «театральная декорация» до Поленова. Внесением в нее элементов чистого искусства он поднял ее на небывалую высоту даже и в Европе.

Теперь художественной Москве, почти на моих глазах развившейся в первоклассный художественный центр, вероятно, трудно себе представить, каким оазисом в художественной пустыне был дом в Кривоколенном переулке и как оттуда струилось и разливалось по Москве и дальше влияние художественной личности Поленова.

Его же влиянию и активному участию обязаны памятные Московские периодические выставки[22] своим расцветом, достигшие довольно высокого уровня. Также не представляют себе современники, чем было Московское Училище живописи, ваяния и зодчества — единственный источник художественного образования не только для Москвы (Академия давно уже была застывшим трупом) — в до-поленовские дни. Вступив в число преподавателей, он взял на себя класс натюрморта, и новые живописные задачи стали вливаться во всю ученическую атмосферу. Вскоре, однако, не будучи в силах продолжать борьбу с отсталыми элементами в преподавательской коллегии, Поленов ушел из Училища. Но он не покинул Училище на произвол судьбы, а продолжал о нем заботиться. Лишь благодаря его советам доверившемуся ему Львову[23], директору Училища, удалось из школы провинциальной (какой считалось перед Академией Училище живописи) создать первоклассную в Европе, едва ли имевшую себе равную, передовую художественную школу. Это стало лишь возможным тогда, когда из Москвы в Академию были призваны «для освежения и омоложения русского искусства» именно те элементы преподавательского персонала, с которыми приходилось бороться Поленову и всей молодежи. На освободившиеся таким образом места, при содействии и советах Поленова, удалось Львову призвать лучшие художественные силы России для любимого им Московского Училища живописи, ваяния и зодчества. Всем еще памятны, вероятно, имена молодых художников, отдавших себя делу обучения рисованию, живописи на новых совершенно началах и в соответствии с прогрессивным духом времени[24].

Еще следовало бы сказать об одной очень значительной части художественной деятельности Поленова, — о Народном театре[25]. Но и так уж разрослись мои воспоминания, а другие лучше меня скажут об его искренней любви к народу и ко всему народному творчеству в художественной области, а также о его неусыпных заботах внести побольше света и культуры в темные народные массы, о чем свидетельствует созданный им музей[26], носящий его имя.

Этот же музей свидетельствует о том, что Поленов сторицей воздал своему народу за то, что тот дал ему возможность, поколениями накапливая культурность, подняться на ту высоту, на которой он стоял во всю свою прекрасную, творчески прожитую, трудовую жизнь. И поистине, по слову поэта: «К нему не зарастет народная тропа!»

Письма Л.О.Пастернака к В.Д.Поленову[27]

Конец зимы — начало весны 1894 года[28]

[...]Надежды мои на более скорое выздоровление не оправдываются, ибо я еще в постели. По ходу температуры и по словам доктора, мне придется пролежать еще денька два в лучшем случае. Я все время в страшном волнении и отчаянии: что будет с моим участием? Не только Вам помочь, но я к Вам должен прибегнуть о помощи: насчет лишнего холста для декораций. Я имею надежду, что, в случае мне станет лучше, то я сам распишу незатейливый фон (синее небо и что-то вроде лавровых кустов и всякой всячины), а если не удастся, то мне ученик мой исполнит, только нужен холст. И если Вы прикажете себе готовить, то, пожалуйста, не откажите и мне приготовить.

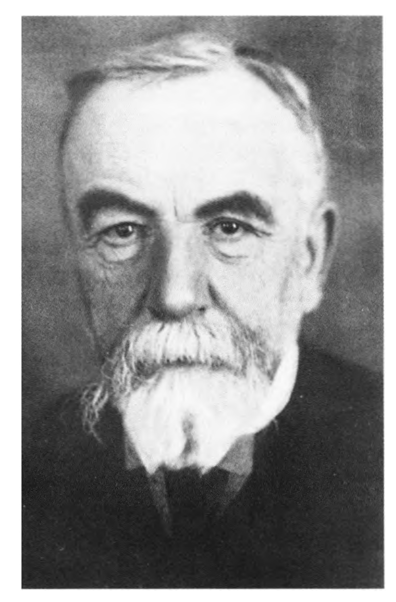
Если же это невозможно и неудобоисполнимо, то нельзя ли будет мне воспользоваться куском Вашего синего неба, если у Вас оно имеется в виду?

Мне так совестно, что приходится Вас эксплуатировать, и я кидаюсь в отчаянии от одной мысли к другой.

Вы не поверите, до чего пустячное и несерьезное это дело озабочивает меня, тогда как личные, более важные дела ушли на второй план. [...]

6 декабря 1896

В одну из последних «экспонентских» пятниц я узнал, что Вы приехали из деревни и обещали прийти на «пятницу». Узнав также, что, хотя Вы и отклонили празднование Вашего юбилея, тем не менее он имел, однако, место, или иначе выражаясь, 25 лет прошло со дня получения Вами художественного отличия (одновременно с Репиным)[29]. Хотя я и знал, что Вы всячески отклоняетесь от каких бы то ни было «чествований, выражений чувств и т.п.», но я считал себя счастливым, что у меня явилась возможность придраться к удобному случаю и на «пятнице», в кругу «старых» и «молодых» художников, открыто выразить Вам свою признательность и сердечную благодарность не только за себя лично, но и за всех



В.Д.Поленов. Начало 1900-х

молодых товарищей, или, как я называю, «молодую московскую школу», которую Вы всегда так мужественно отстаивали, которая всегда находила в Вас сочувствие в своих стремлениях, начинаниях и т.п. Я даже не побоялся бы сказать, что Вами она создана. [...] Каково же было мое разочарование, когда я вхожу, ищу Вас глазами и... о ужас: Вы были и сейчас же ушли! Т.е., такой неудачи я и не ждал и не гадал!!

На другой день, в субботу, я в 6-м часу отправился к Вам на дом. Ну, думаю, если не удалось мне вчера в собрании, то хоть дома у Вас скромно пожму Вашу руку и поблагодарю Вас от души лично за себя, за все то, что я нашел в Вас, за вашу доброту ко мне, за Ваш — помню хорошо — радушный прием, когда я только поселился впервые в Москве, за Вашу постоянную отзывчивость, дружеское товарищеское и бескорыстное отношение ко всякого рода художественным занятиям. Я помню прекрасно, как Вы смотрели мою картину «Муки творчества»[30] и от всей души сожалели, что я в некоторых пунктах расходился с Вами, и как Вы это близко приняли к сердцу, что не успокоились и дома и решили еще телеграфировать мне Ваш совет. [...]

Итак, я направился к Вам домой [...], — и опять неудача! Вас не было дома, а также и Натальи Васильевны. Я ушел с надеждой быть у Вас на другой день, но тут случилась со мной беда: я, должно быть, в субботу простудился, схватил инфлуэнцу и пролежал с неделю дома. Так что до сих пор я еще не могу прийти в себя от упадка сил. Не желая откладывать в долгий ящик, я решил написать Вам, если мне до сих пор так не удавалось лично повидать Вас. Повторяю, что так, ни с того, ни с сего, я считал всегда неуместным и неловким выразить Вам свою глубочайшую благодарность и признательность, но вот удобный случай — Ваш юбилей — дает мне возможность, хотя и несколько поздно (не по моей видит Бог вине), выполнить давно желанное: от души пожать Вам руку и от всего сердца, искреннейше поблагодарить Вас за Ваше всегдашнее сердечное отношение ко мне (в данном случае я говорю только за себя, хотя мне известно одинаковое отношение Ваше ко всякому молодому проявлению), за Вашу доброту, за неподдельное внимание Ваше, за Ваше истинно дружеское участие во всех тех случаях, где является у Вас возможность проявить его и где требуется. Верьте, благороднейший Василий Димитрович, что я всегда ценил и буду ценить (и не ошибусь, если скажу, что и другие) эти драгоценные отношения, если я до сих пор и не выразил этого. Я, может, нескладно выражаюсь, зато от души и от всего сердца! Кончаю тем, с чего надо было начать: с наслаждением и от всей души поздравляю Вас с 25-летним юбилеем и желаю Вам здоровья, сил — для Вашего дорогого дела и личного счастья на много, много лет [...]

12 октября 1900

[...]Решил просить Вас, если можно, дать какой-нибудь Ваш рисунок, или этюд, или что-либо, с чего можно было бы сделать репродукцию, после чего вещь эта будет Вам возвращена немедленно. Вы, верно, помните, что я весной был у Вас с просьбой предоставить для готовящегося (инициатива и исполнение идет от христианского местного кружка интеллигенции) к печати сборника «для организации трудовой помощи» среди евреев Бессарабской и южных губерний, пострадавших от голоду, неурожая и пр.[31]. Вы были добры и обещали. Я уже от многих товарищей имею, и время уже печатать. В сборнике, повторяю, только участвуют христиане литераторы и художники[32]; только рисунки Левитана покойного да мой — исключения вынужденные! Печатать будем фототипией, и я буду наблюдать, чтобы хорошо сделали репродукции.

25 октября 1900

Присылка Ваша прекрасного рисунка Вашего[33], а также столь искреннего и столь лестного для меня письма[34] растрогали меня до глубины души! Те чувства и то, что вызвало во мне Ваше письмо, я не могу передать Вам словом, тем более в письме я не могу подобрать достаточно выразительных и ясно определяющих слов и выражений для того чувства, которое вызывает во мне (да я думаю, в каждом) подобное, как Ваше, отношение, и притом — что так редко в наше время — столь искреннее и столь гуманное, просвещенное в то же время!! А что Вы были ко мне всегда добры и внимательны — и это было у Вас от души — я могу видеть не один пример и в том глубоко убежден, как и в последнем Вашем письме, ко-

торым Вы только еще больше подтвердили мое убеждение и веру. И я думаю, что Вы должны чувствовать и во мне искреннее, чистосердечное — я уж не знаю, как это чувство назвать, назовите это, как хотите: чувством благодарности, уважения и т.д. — для меня оно больше и глубже, и если бы не страх показаться пред Вами смешным и «объясняющимся в любви» и проч.,. я бы Вам просто сказал это простое слово!

Я всегда буду помнить, как я был Вами обласкан в первый год моего пребывания в Москве, Ваше отношение с первой минуты нашего знакомства, я так многим Вам обязан (Вы, может, даже и не подозревали этого!). Вы всегда были так внимательны, и если, может быть, вся молодая школа Ваша московская (художников) и забудет или забывала, что Вам она обязана больше всего, что Вы единственный были, кто ободрял, поощрял и поддерживал нравственно (а главное — вовремя) и ратовал за нее, то я никогда не забывал и не забуду Вашего отношения, по крайней мере, ко мне; и вот наконец письмо Ваше лишний раз подтверждает мое убеждение и веру в Вашу доброту, и притом, искреннюю ко мне. Я показал письмо моему старшему сыну Боре (ему хотя 11-й год, но я поневоле вынужден ему открывать глаза на многое!...) и пожелал ему, чтобы он своею жизнью заслужил подобное отношение и, главное, от таких людей, как Вы!

Позвольте мне, дорогой Василий Димитрович, не касаться вопроса относительно пригодности или непригодности, умения Вашего нарисовать или неумения, и старомодности Ваших рисунков, и пр., и пр. Я слишком Вас высоко ставлю — ...я буду откровенен (пеняйте, значит, на себя...) и с моей стороны было бы слишком бестактно и дерзко, если бы я вздумал, — нет, я, право, не знаю, увольте от этого... Я не издаю новомодного журнала, я — ...

Для меня Ваш рисунок прекрасен, обещаю Вам прекрасную репродукцию [...] Если бы я знал, что Вы человек религиозно-нетерпимый, с человеконенавистничеством, я бы к Вам не обращался. Я знал, что Вы тот, к кому могу обратиться. Содержание сборника: художественно-беллетристическое. Научные статьи выдающихся русских профессоров. Кажется, все [...]

Примечания

[1] Точно датировать время знакомства Пастернака и Поленова не представляется возможным, однако ряд косвенных доказательств указывает на 1888 год. Так, в письме к В.Д.Поленову от 17 октября 1889 года Н.В.Поленова пишет : «Вчера вечером заходил к нам Пастернак... Так обрадовался увидеть нашу квартиру и вспоминал с удовольствием прошлый год» (Сахарова Е.В. Василий Дмитриевич Поленов. Письма. Дневники. Воспоминания. М.-Л., 1948, с. 262).

[2] Сахарова Е.В. Василий Дмитриевич Поленов. Елена Дмитриевна Поленова. Хроника семьи художников. М., 1964, с. 361 (далее: Сахарова, 1964).

[3] ОР ГТГ, ф. 54, ед. хр. 1085. Иван Иванович Трояновский (1855–1893) — врач, коллекционер. Был знаком со многими московскими художниками.

[4] См. письмо Пастернака к Поленову от 1 мая 1909 года: «В последний год я часто думал на тему о том необычном, особом (и, пожалуй, верно определенном) «избранном» существе среди всей вокруг копошащейся серой массы, называемом «художником», и об его истинном призвании и отношении к его делу [...] И вот Вы своей выставкой еще больше подтвердили мое мнение об истинном художнике» (Сахарова, 1964, с. 666).

[5] Л.О.Пастернак в письме к Б.Л.Пастернаку от 6 сентября 1928 года сообщает: «Написал воспоминания мои о Поленове. Помнишь, т-т Поленова спрашивала мой адрес. Она мне написала большое письмо и просьбу написать мои воспоминания к предстоявшей 18 июля годовщине (Она собирает материал и, верно, думает издать потом монографию). Ну, я набрался духу и написал около 30 страниц и вовремя послал. — Получил от нее трогательное письмо — будто очень понравилось и т.д.» (Борис Пастернак. Письма к родителям и сестрам. Кн. I. Stanford, 1998, p. 191).

[6] 29 июля Н.В.Поленова писала И.С.Остроухову: «До сих пор прислали только 6 человек. [...] также и Пастернак, который живет в Германии...» (ОР ГТГ, ф. 3, ед. хр. 313).

[7] Пастернак Б. Письма к родителям и сестрам. Кн. I, с. 191.

[8] Экспедиция состоялась в 1924 году. См. раздел «Основные даты жизни и творчества Л.О.Пастернака».

[9] Живая картина «Афродита» (а не «Эллада», как неточно называет ее Пастернак) (декорация Поленова, музыка Н.С.Кроткова, текст С.И.Мамонтова) — одна из пяти живых картин на тему «Художник в веках», поставленных в 1894 году для Первого съезда русских художников. Были представлены также «музыкальные сцены на сюжет из жизни художника Рафаэля» (декорация Пастернака, музыка А.С.Аренского); картины «Художник в катакомбах» (декорация К.А. Савицкого), «Художник на Волге» (в декорациях Н.А.Касаткина и С.А.Малютина) и «Апофеоз» (в декорациях В.Е.Маковского, А.М.Корина и П.И.Коровина).

[10] Пастернак имеет в виду картину Поленова «Мечты» из цикла «Жизнь Христа» (существует в нескольких авторских вариантах).

[11] Непосредственную работу над «евангельским циклом» Поленов начал после второго путешествия в Палестину в 1899, но в него вошли и написанные ранее полотна. В феврале 1909 года в Петербурге открылась выставка, где Поленов представил 58 картин цикла «Из жизни Христа»; в апреле на выставке в Москве экспонировались 64 работы. Побывавший на ней Пастернак послал Поленову восторженное письмо, процитированное в прим. 5.
[12] Наталья Васильевна Поленова, урожденная Якунчикова (1858–1931). Стала женой Поленова в 1882 году.
[13] Мария Васильевна Поленова, урожденная Воейкова (1816–1895) — детская писательница и художница-любительница.
[14] Рисовальные вечера проводились в доме Поленовых с 1884 по 1892 год сначала по четвергам, затем по субботам. В них принимали участие как признанные художники (В.М.Васнецов, В.И.Суриков), так и ученики Поленова.
[15] См. прим. 1.
[16] Елена Дмитриевна Поленова (1850–1898) — художница, активный участник Абрамцевского кружка. Увлекалась народным творчеством, вместе с Е.Г.Мамонтовой в 1885 организовала в Абрамцеве столярно-резчицкую мастерскую. Стояла у истоков создания национально-фольклорного направления в рамках стиля модерн. Говоря об «одном с ними положении», Пастернак имеет в виду, что Е.Д.Поленова также была лишь «экспонентом» ТПХВ.
[17] В марте 1891 года при поддержке Поленова молодые экспоненты подали в общее собрание ТПХВ письмо, ставившее вопрос об изменении существующей практики отбора картин на выставки. В тот момент петиция оказалась безрезультатной. Но в 1892 году было принято решение предоставлять некоторым экспонентам право выставлять произведения без баллотировки (действовало до 1895 года).
[18] «36» («Общество 36», «36 художников», «Выставка 36 художников») — выставочное объединение, возникшее в Москве в декабре 1901 года. В 1903-м трансформировалось в «Союз русских художников» (существовал до 1923 года).
[19] Как следует из слов Пастернака, речь идет о попытке создать отдельное, независимое от передвижников художественное общество. Отзвуки подобного эпизода можно найти в письме 1890 года Е.Д.Поленовой к М.В.Якунчиковой: «...между здешней молодежью зародилась мысль ... объявить, что есть художники, которые... не желают подчиняться условной рутине, передвижниками установленной... В настоящее время собираются подписи... На нашей стороне... Серов, Коровин, Левитан, Архипов, Пастернак... Было говорено и об составлении отдельного общества» (Сахарова, 1964, с. 455–456).
[20] Первый съезд русских художников, организованный Московским обществом любителей художеств «по поводу дарования галереи П. и С.Третьяковых городу Москве», состоялся в апреле 1894 года. «Труды съезда...» были опубликованы в 1900 году.
[21] См. раздел «Письма Л.О.Пастернака к В.Д.Поленову», первое письмо настоящей публикации. См. прим. 28.
[22] Ежегодные периодические выставки Московского Общества любителей художеств проводились с 1880 года.
[23] Александр Евгеньевич Львов (1850–1917) в 1894 году занял пост инспектора МУЖВЗ. С 1896 стал директором Училища.
[24] Наряду с Пастернаком, начавшим преподавать в Училище в 1894 году, с 1896-го преподавателями стали В.А.Серов, а также бывшие ученики Поленова — К.А.Коровин, А.М.Васнецов, А.Е.Архипов и др.
В сентябре 1894 года Поленов писал жене: «Был вчера у Саввы Ивановича (Мамонтова); провели весь вечер, много говорили об искусстве. Он вдохновился, стал спорить о преподавателях в Училище, и кончилось тем, что Савва евреев признал за нацию, дававшую величайших людей, а Пастернака — как художника образованного и со вкусом, роль которого — выкурить вонючий дух кабака и пошлости Маковского и компании...» (ОР ГТГ, ф. 54, ед. хр. 604).
[25] В 1910 году по инициативе Поленова возникла Секция содействия фабричным и заводским театрам при Обществе народных университетов; в 1913 Василий Дмитриевич был избран ее председателем. Цель секции — распространение искусства среди народа. Поленов составлял сборники пьес, создавал декорации и музыку для спектаклей, написал руководство по созданию упрощенных декораций для самодеятельной сцены. После революции он организовал ряд театральных кружков из крестьян в своем имении Борок и в Тарусе.
[26] В построенной в 1892 году усадьбе Борок Василий Дмитриевич организовал музей, среди экспонатов которого были раритеты, собранные несколькими поколениями семьи Поленовых. Там же разместилась картинная галерея с работами Поленова, его друзей и учеников. По замыслу художника, музей и галерея долж-

ны были стать культурным центром всей округи. Первая документально зафиксированная экскурсия проведена в 1903 году. С 1920-го экскурсии по музею становятся постоянными. В 1931 году усадьба Борок переименована в Поленово.

[27] Одновременно с рукописью воспоминаний в Отдел рукописей ГТГ в 1949 году из архива семьи Поленовых поступили несколько писем и телеграмм, отправленных Пастернаком Поленову в разные годы (ф. 54, ед. хр. 3403–3414). Из них ранее было опубликовано лишь одно письмо (ед. хр. 3410) (см. прим.5). Ниже публикуются четыре текста (ед. хр. 3412, 3403, 3405, 3406). При публикации писем в вопросах орфографии, пунктуации, сокращений и авторских выделений соблюдены те же принципы, что и при публикации воспоминаний.

[28] Это короткое письмо, написанное под диктовку Пастернака, не датировано, но можно с уверенностью отнести его ко времени работы над декорациями к опере «Рафаэль» (концу зимы — началу весны 1894 года).

[29] Имеется в виду 25-летие окончания В.Д.Поленовым Петербургской Академии художеств. В 1871 году он, вместе с И.Е.Репиным, получил большую золотую медаль (и право на пенсионерскую поездку) за программную картину на сюжет «Воскрешение дочери Иаира». Официального празднования юбилея в Москве не было.

[30] Картина «Муки творчества» была представлена Пастернаком на XX Передвижной выставке в 1892 году.

[31] Речь идет о литературно-художественном сборнике «Помощь евреям, пострадавшим от неурожая» (Спб., 1901).

[32] В сборнике были напечатаны рисунки Л.Пастернака, В.Серова, В.Переплетчикова, А.Архипова, С.Иванова, В.Поленова, И.Левитана, И.Репина.

[33] В сборнике помещен «Пейзаж» Поленова, изображающий, судя по всему, излюбленный им вид Оки.

[34] Поленов ответил Пастернаку 19 октября 1900 года. См.: Из переписки Леонида Пастернака. — Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник 1995. М., 1996, с. 334–335.

Германия в воспоминаниях и письмах Леонида Пастернака

Публикация Е.В. и Е.Б.Пастернаков. Вступительная статья Е.Б.Пастернака
Подготовка к печати и комментарии Л.С.Алешиной

Представляя в каталоге выставки выдержки из воспоминаний Леонида Пастернака и из его писем, мы хотим предварить их вводной заметкой, дающей представление об этих материалах в целом. Собранная уже более десяти лет назад книга переписки и мемуарных записок Л.О.Пастернака, не вошедших в «Записи разных лет» (1975), пока не нашла своего издателя. Некоторое представление об этой книге дает публикация в сборнике «Памятники культуры. Новые открытия» (1995), в которую мы включили материалы переписки Л.О.Пастернака со Львом Толстым и членами его семьи, отдельные письма М.В.Нестерова, И.Е.Репина, В.А.Серова, В.О.Ключевского, С.П.Дягилева, Ф.И.Шаляпина и других. Широкий круг корреспондентов отражает объем деятельности Л.О.Пастернака и его роль в художественной жизни своего времени. Созданная им галерея портретов современников представляет собой пластическое свидетельство эпохи и занимает значительное место в его творчестве.

Очень многие из портретируемых становились друзьями дома, бывая не только в мастерской художника, но и у него в гостиной. Вспоминая атмосферу родительского дома, определившую высокую требовательность отношения к искусству, Борис Пастернак писал: «Я сын художника, искусство и больших людей видел с первых дней и к высокому и исключительному привык относиться как к природе, как к живой форме. Социально, в общежитии оно для меня от рождения слилось с обиходом.» Среди гостей отца мальчик сохранил воспоминания о Льве Толстом, художниках Николае Ге, Серове, Левитане, Сергее Иванове, Врубеле, Поленове, композиторе Скрябине, — если перечислять только известные имена.

Кроме писем названных людей, в архиве Л.О.Пастернака сохранилось большое собрание семейных писем, главным образом, к жене Р.И.Кауфман, переписка с которой из Мюнхена в Вену началась за три года до женитьбы. В них Пастернак не ограничивается домашними темами, он много пишет о своей работе, о событиях в художественной среде и жизни общества.

Особо хочется оговорить благодарное отношение к Л.О.Пастернаку его учеников. Проработав четверть века преподавателем Училища живописи, ваяния и зодчества, он долго сохранял по себе добрую память. Многие ученики Пастернака — такие, как П.П.Кончаловский, И.И.Бродский и С.В.Герасимов — стали впоследствии ведущими советскими художниками. Другие, бывшие друзьями дома, как О.А.Айзенман, Е.Гольдингер или А.И.Аристова, перенесли свои теплые отношения на семьи сыновей учителя — Бориса и Александра, узнавая от них новости из Берлина. Со временем переписываться с друзьями за границей, даже вспоминать о них в Советской России становилось все опаснее, и поэтому намерение Л.О.Пастернака вернуться в Москву в середине 1930-х годов и разговоры о его выставке вызывали среди друзей смешанные чувства радости и опасения. Надежды не оправдались, а страхи реализовались внезапным арестом летом 1938 года художника Ювеналия Митрофановича Славинского, который как председатель общества «Всекохудожник» занимался вопросами возвращения Л.О.Пастернака, устройства его квартиры, выставки, пересылки в Москву картин и отпечатанной в Германии монографии. Мы не можем сказать, понял или нет отец полученное от сына известие о случившемся в ответ на свой вопрос о причине неожиданно оборвавшейся переписки со «Славушкой» (так Л.О.Пастернак называл своего бывшего ученика). Письмо Б.Пастернака, по известным причинам, было написано эзоповым языком.

Слова признательности ученика к учителю мы неоднократно слышали от Роберта Рафаиловича Фалька, который в свою очередь стал преподавателем Училища, а затем, после его переименования, ВХУТЕМАСа. Фальк навещал Л.О.Пастернака в Берлине и по возвращении в Москву с тонким пониманием рассказывал о нем и его работах моим родителям, а потом и мне самому.

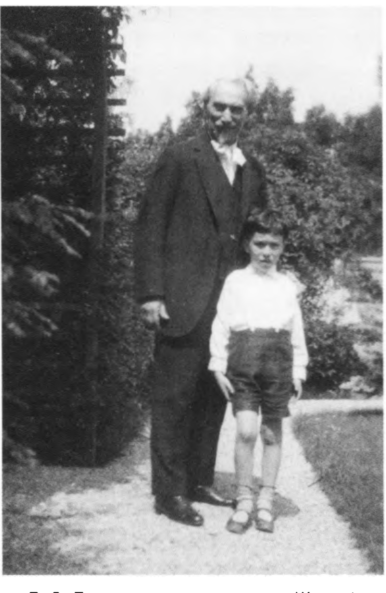
Отзывы учеников были дороги Пастернаку, он берег в сердце благодарные воспоминания Н.Н.Сапунова, переданные незадолго до его безвременной гибели через П.Д.Эттингера, известного художественного критика. В сохранившемся наброске письма Пастернака Эттингеру, собиравшемуся писать монографию о Сапунове, он объяснял причину их добрых отношений: «Это вот почему: я еще в фигурном классе его особенно выделял и оберегал; а живописный его дар был исключительный — в гипсовых рисунках он был так красив и всегда с благородным вкусом — один из тех немногих настоящих художников, который и на школьной скамье всегда и везде прекрасен, как Божий дар».

Умение Пастернака увидеть одаренность в робком ученике вызывала ответную благодарность. Именно эту способность отметил в своем учителе Н.П.Крымов, считая, что именно благодаря Пастернаку он стал художником. В «Записях разных лет» Пастернак вспоминал, как поддержал маленького и слабого мальчика, затертого здоровыми парнями в угол зала на вступительных экзаменах в Училище. Он увидел в его рисунке Юпитера нечто талантливое, непосредственное и не испорченное шаблонами. Заметив ободряющую улыбку на лице Пастернака, Крымов, уже не надеявшийся на успех, воспрял духом, уверенно закончил работу и был принят в Училище.

* * *

Для предлагаемой публикации писем Л.О.Пастернака — в соответствии с замыслом выставки, за помощь в устройстве которой мы благодарим Посольство Германии в Москве, — мы выбрали те, что были написаны в Германии. Художественные музеи этой страны были для Пастернака особым «центром притяжения» в 1900-е годы, а сама она стала, по воле обстоятельств, местом его пребывания в 1920–1930-е годы.

Из писем П.Д.Эттингеру мы узнаем о художественных вкусах и пристрастиях Л.О.Пастернака, о его серьезном отношении к изучению живописных достижений старых мастеров в музеях. Восхищенное описание Кассельской галереи, которую художник посетил вместе с сыном Борисом в июле 1912 года, позволяет нам глазами художника оценить мощь рубенсовской живописи, представленной там, и его преклонение перед гением Рембрандта. В первую очередь именно собрание Кассельской галереи и вдохновенное полотно «Благословение Якова», увиденное здесь, подвигли Пастернака написать статью, которая под названием «Рембрандт и еврейство в его творчестве» была издана отдельной книжкой в 1923 году.



Л.О.Пастернак с внуком Женей
Штарнбергерзее. 1931

Л.О.Пастернак откровенно делился с Эттингером своими впечатлениями о немецких художниках и современной живописи. Острый глаз русского живописца не прощает фальши в искусстве и отмечает лишь «одинокие оазисы» подлинного среди широкого разлива «доброкачественного хлама» самых разнообразных манер и приемов. В поисках настоящего, истинного дарования он обходит бесчисленные галереи и выставки, находя много поучительного для себя в этом изучении. Он знакомится с главой объединения «Сецессион» Максом Либерманом, встречается с художниками Орликом, Израэльсом и Кюлем, посещает Ловиса Коринта, творчество которого ценит очень высоко.

Пастернак восхищен мужеством и силой больного к тому времени мастера, позирует ему по его просьбе для портрета и одновременно во время сеанса успевает сам сделать с него набросок. Теплые отношения Пастернака и Коринта оборвались внезапной смертью последнего в 1925 году, о чем, как о подлинном горе, Леонид Осипович писал Эттингеру. Пастернак при жизни не успел написать Коринта, но по сохранившимся набросками он делает портрет вскоре после смерти немецкого друга. Этот портрет произвел сильное впечатление, когда в 1927 году был выставлен в галерее Хартберга. Затем он попал в какое-то частное собрание и в годы второй мировой войны пропал. По сохранившимся репродукциям можно составить некоторое представление о качестве этой вещи, по нашим представлениям, более высоком, чем портрет Пастернака работы Коринта, находящийся в художественном музее Гамбурга (впрочем, и его мы могли видеть только в репродукциях).

После ужасов революции и голодных лет гражданской войны Л.О.Пастернак с больной женой и дочерьми оказался в Германии. Предполагалось, что это ненадолго — для поправки здоровья, а оказалось, что возвращение в Россию невозможно: обстановка там не становилась легче и более нормальной, не благоприятствовала занятиям искусством. Мысли о ходе истории, о войне и революции переполняют письма Л.О.Пастернака из Германии. Да и в Германии, проигравшей войну и переживавшей тяжелый период бешеной инфляции, когда счет денег пошел на миллионы и миллиарды, было очень трудно. «Русский Берлин», сформировавшийся из тех, кто уехал из России, вскоре почти целиком перебрался в Париж, а кое-кто вернулся на родину. Трагизм Германии начала 1920-х годов, в которой Л.О.Пастернак с семьей как бы начинали жить заново, несколькими словами сумел передать Борис Пастернак. Он приезжал к отцу в конце 1922 года и лицом к лицу столкнулся с тем, чем была жизнь в послевоенной Германии. «Это был период Рурской оккупации, — писал он в «Охранной грамоте», — Германия голодала и холодала, ничем не обманываясь, никого не обманывая, с протянутой временам, как за подаяньем рукой (жест для нее несвойственный) и вся поголовно на костылях». «Страшный ракурс», в котором ему предстала Германия, был тем самым жизненным контекстом, в котором его отец должен был устраивать свою жизнь и работу, на новом месте среди трудностей с поисками жилья, заработка и необходимостью образования дочерей.

Художественная жизнь Германии в это время тоже переживала трудности. Л.О.Пастернак пишет о жестокой конкуренции немецких художников, которую ему надо было преодолевать, чтобы проявить себя на «иностранном рынке», где он был совершенно неизвестен и попадал в положение начинающего. Новая публика ставила перед художником новые задачи, ее надо было завоевать и утвердиться в незнакомой среде. Первыми работами стали поэтому графические портреты и офорты, опыты сотрудничества в журналах, попытки издания монографии. Но более всего Пастернаку были нужны выставки. Он подробно описывает поиски галереи и риск, на который он шел, собираясь выставить свои работы на суд немецкой критике. Однако выставки имели большой успех и вполне оправдали себя. Многие работы были куплены, появились новые заказы.

Каждое лето семья проводила в Мюнхене, в доме старшей дочери Жозефины, вышедшей за троюродного брата — Ф.Пастернака, австрийского подданного, директора Баварского банка. Описание ее дома и комнат, увешанных подаренными к свадьбе картинами, составляет содержание письма Л.О.Пастернака 1924 года к сыновьям. Просмотр своих старых работ разного времени, воспоминания о передвижных выставках, для которых они писались, мысленно возвращают художника к началу его деятельности, к первым шагам в искусстве, и сближают то время с задачами новой «молодости», в которой он оказался в Германии.

Особое место в жизни и переписке Пастернака составляет его знакомство с Райнером Мария Рильке. Не затрагивая их отношений и встреч в начале века, мы включили в предлагаемую подборку два последних письма Пастернака к Рильке. Первое было вызвано широко отмечавшимся в Европе пятидесятилетним юбилеем поэта. Второе было написано в ответ на запоздавший, но удивительно ласковый отклик Рильке и сопровождало письма Бориса Пастернака из Москвы. Здесь впервые заходит речь о желании художника написать портрет Рильке, вопрос о возможной встрече или хотя бы фотографии, которая восстановила бы в его памяти образ молодого немецкого поэта, которого Л.О.Пастернак впервые увидел в Москве в 1899 году.

Быстро прогрессировавшая болезнь Рильке помешала встрече и продолжению переписки, но, помня о просьбе Леонида Осиповича, незадолго до смерти он просил свою секретаршу Евгению Черносвитову прислать художнику одну из поздних своих фотографий. Она была послана одновременно с известием о безвременной кончине Рильке. Отец переслал фотографию в Москву сыну Борису, который не расставался с нею, как и с письмом, полученным от великого немецкого поэта. Фото и письмо были найдены нами в 1960 году, когда Бориса Леонидовича не стало, в конверте с надписью «самое дорогое», лежавшем в кармане его пиджака.

Л.О.Пастернак не оставил своего желания написать портрет Рильке и поделился им со вдовой поэта Кларой Рильке-Вестхоф. Она отправила художнику несколько «молодых» снимков с Рильке, возвращавших его облик времен первого знакомства с Пастернаком. Портрет молодого Рильке, сидящего на скамье сквера у Храма Христа Спасителя с панорамой Кремля за спиной, очень понравился его вдове и дочери и обрадовал их живым сходством с оригиналом. Пастернак подробно описывает эти обстоятельства в письме к Эттингеру и посылает ему репродукцию с портрета (работа показалась критику далекой от того образа Рильке, с которым он сам когда-то встречался).

Портрет Рильке был выставлен в 1932 году и получил признание критики. Особенно восхищался им профессор математики Рихард Мизес, горячий поклонник Рильке. Специально для него Л.О.Пастернак выполнил вторую версию портрета, которая висит теперь на почетном месте в библиотеке Гарвардского университета.

Успех выставки, великолепное издание монографии и радужные надежды на будущее вскоре поблекли и растаяли перед ужасом надвигающейся ночи нацизма. Мрачные мысли и заботы сменили в письмах Пастернака былую бодрость духа. На первый план выходит беспокойство по поводу надвигающейся старости и слабеющего зрения, а также трудностей поддержки бедствующих родственников в Ленинграде и Одессе, куда регулярно посылались деньги и подарки матери Розалии Исидоровны Б.С.Кауфман и старшим сестрам Леонида Осиповича Р.О.Шапиро и Е.О.Якобсон.

Растущее беспокойство подталкивало к отъезду и возвращению на родину. В Петербург звали Фрейденберги, сестра Л.О.Пастернака с дочерью, жившие в отрезанной части своей бывшей квартиры. Звал и Борис, ютившийся с семьей в ставшей коммунальной родительской квартире на Волхонке. Переписываться стало трудно; Борис слал родителям открытки, написанные по-французски.

От этого времени сохранились письма Л.О.Пастернака известному пианисту Д.С.Шору в Палестину, куда тот переехал из Москвы. В них слышны жалобы на временность пристанища в Берлине, на необходимость на старости лет нового выбора пути, надежды на обещанную выставку в Москве, приуроченную к 75-летию художника, на получение квартиры и работы. Чувствуя в себе приобретенные за последнее время мастерство и новые навыки, Л.О.Пастернак мечтал о том, чтобы передать свой опыт и знания ученикам, перевезти и отдать в музеи России свои работы, сделанные во славу русского

искусства. В этих намерениях его поддерживали приезжавшие в эти годы в Берлин А.В.Луначарский и несколько позже Н.И.Бухарин, слова которого Пастернак передает Шору: «Вы теперь нам крайне нужны». И тот, и другой восхищались качеством издания монографии о художнике.

До некоторого времени семейство Пастернаков было под защитой советских паспортов. Но вскоре, после посещения в Лондоне в 1936 году младшей дочери, вышедшей замуж за английского психиатра Э.Слейтера, определилась возможность уехать к ней, не дожидаясь официальной высылки, которой с 1938 года стали подвергаться один за другим по алфавиту советские граждане в Германии.

Основные работы Л.О.Пастернака, собранные и упакованные для отправки в Москву, срочно переправили из советского посольства в Берлине в посольство в Лондоне, где они простояли до времени окончания войны. Лидия Леонидовна Пастернак-Слейтер вспоминала, как, спешно собирая вещи для отправки в Англию, она с душевной болью вынуждена была уничтожать мелкие наброски и зарисовки отца, накопившиеся в большом количестве за последние годы. В типографии Штыбеля был уничтожен тираж монографии, хранившийся там в ожидании переправки в Москву.

Многие картины Л.О.Пастернака, находившиеся в частных собраниях Германии, погибли в бомбежках и за время многочисленных перемещений их владельцев в годы войны — подобно тому, как раньше гибли его работы, хранившиеся в богатых коллекциях Высоцкого, Солдатенкова, Горчаковых, Капцовых и многих других, чьи дома и имения были разрушены и разграблены во время революции и гражданской войны. Сундучок с записными книжками не был принят на хранение Третьяковской галереей. «Надо было видеть, — писал Борис Пастернак, — с какою миной было отказано такому ничтожеству, как я, по поводу такого ничтожества, как отец мой». Оставшиеся у Бориса эскизы и наброски отца погибли в 1942 году. Насильно эвакуированный из Москвы, он отвез их в Переделкино, где они сгорели в доме по вине охранявших столицу зенитчиков. Получив сведения о бесчинствах «новых обитателей» Переделкина и беспокоясь о судьбе архива, Борис Пастернак писал 22 марта 1942 года брату Александру, оставшемуся в Москве: «Я знаю, что ни о чем разумном нечего думать, и самые здравые заботы перед лицом нелепости бессмысленны. Но главные мои заботы тоже безумны и лишены логики, как и подстерегающая нас фатальность. Эти заботы — папины вещи. ... Когда в числе картин, увезенных из Ясной Поляны, оказалась копия папиной «Наташи на балу», это было таким удовлетворением, а вот что наверное все в Переделкине погибло в немудреных руках освободителей человечества, осененных еще более гениальной орифламмой, это позор и горе, и с нашей стороны непростительно. А это верно так, судя по тому, что Павленковскую библиотеку в числе многих тысяч томов раскурили, а Ивановскую дачу сожгли. ... Там осталась Жонечка в платьице, обрисовкой которому служит чистый пробел картона, там из сундука, прикрытого гвоздем, пропущенным через ушки замка и накладки, надо взять все папины масляные этюды. ... Там в чулане связка литографий «Толстой за работой» между двумя фанерами. ...Эти произведения, следы этих рук все-таки высшее, что мы видели и знали, это высшая правда нас самих, меня и тебя, незаслуженно высокий вид благородства, которому мы причастны, это наше дворянство...»

Упоминаемая в письме копия с иллюстрации Л.О.Пастернака к «Войне и Миру» была названа в газетной заметке о «зверствах фашистских захватчиков» в числе вещей, вывезенных из Ясной Поляны — «вывезенных, а не уничтоженных», — объясняет Б.Пастернак. Но наиболее страшной ему представлялась варварская гибель вещей, оставшихся в руках людей, прикрывающих полную безответственность своих действий громкими словами пропаганды.

* * *

Выставка, для которой составлен этот каталог, стала шире, чем была первоначально задумана, включив работы Л.О.Пастернака, созданные в России. Соответственно этому в каталоге публикуется подробная статья Жозефины Леонидовны Пастернак, посвященная не только немецкому, но и русскому периоду творчества ее отца.

Два года тому назад в Англии был открыт музей в доме Лидии Пастернак-Слейтер в Оксфорде, где прошли последние годы жизни художника. Одновременно состоялась большая выставка его картин и графики в одном из лучших музеев Англии — оксфордском «Ашмолеане». К этому времени был приурочен и выход двухтомного каталога-raisone, собравшего около 2000 работ Л.О.Пастернака с 1875 по 1921 годы и составленного американской исследовательницей Римой Салис.

Давно отпали причины замалчивания роли Леонида Пастернака в истории русского искусства конца XIX — первой половины XX веков, но осталась инерция советского образа мысли, исключавшего упоминания о нем, как об эмигранте. Эти обстоятельства были глубоким горем всех его четверых детей, которые, каждый по-своему, боролись с этой несправедливой безвестностью. Каждая выставка позволяет по-новому воспринять значение сделанного художником и меру его таланта. Мы надеемся, что эта выставка освежит память о Л.О.Пастернаке и позволит лучше оценить то радостное восприятие жизни, которое он сумел воплотить в своих работах.

Из воспоминаний. Мюнхен. 1882–1885

Это было в Мюнхене, когда я еще был в Академии учеником. Мой друг и товарищ по Академии, художник Видгоф, ставший известным своими рисунками — предложил мне однажды пойти с ним познакомиться с очень интересной русской семьей, которую он хорошо знал и в которой к тому же как раз тогда гостила Валентина Семеновна Серова, очень талантливая, будто бы, композиторша. О композиторе Серове я в Одессе слыхал что-то, но о том, что жена его, мать Валентина Александровича, тоже была музыкантшей, я не знал. Так как в то время в Мюнхене русских семей было мало, или, вернее, не было совсем, я охотно принял предложение Видгофа и мы отправились туда запросто. По дороге он успел мне подробнее сообщить о Серовой, которая, как оказалось, была урожденная Симонович. Это была очень интеллигентная, почтенная одесская семья, жившая недалеко от нас, о которой я знал понаслышке[1] [...]

Действительно, семья, которую мы посетили в этот вечер, была очень милая, так же, как и собравшиеся еще кроме нас гости.

Валентина Семеновна, полная, невысокого роста, с крупными чертами лица, произвела впечатление очень волевого человека, очень талантливого, с сильным темпераментом. Она очень много и охотно играла в тот вечер и закончила отрывками из новой своей оперы «Уриель Акоста»[2]. Из сыгранных ею мелодий (не знаю, ставили ли когда-нибудь эту оперу?) мне особенно понравился мужской хор во время синагогальной службы. Я тогда, впрочем, не разбирался в музыке. Только впоследствии, благодаря моей жене и ее игре, открылся мне этот новый мир, и я стал ценить это, столь родственное нашему живописному — искусство. Некоторые, особенно удачные места композиции, по просьбе слушавших, Валентина Семеновна повторяла. Она оказалась прекрасной пианисткой. Говорили про нее, что она не уступала своему супругу, покойному А.Серову в его творчестве. Она много рассказывала о своих петербургских друзьях и, главным образом, о Репине, у которого Тоша (Валентин Александрович) жил и обучался живописи.

Серовы часто приезжали в Мюнхен и в Бейрейт, на виллу Вагнеров, с которыми из связывала искренняя дружба, но и после смерти мужа В.С. продолжала приезжать в Мюнхен, где у нее было много друзей. С Валентином Александровичем мы не раз впоследствии вспоминали Мюнхен, и он рассказывал мне, что из бейрейтовских воспоминаний его детства в памяти осталась только большая Сан-Бернарская собака Вагнеровская, на которой он ездил верхом, что ему очень нравилось. Самого Вагнера и членов его семьи он лишь слабо помнил[3].

В тот вечер Валентина Семеновна подробно мне рассказывала про сына, — что он тоже художник, учится у Репина и т.д. В.А.Серов рано лишился отца, и Репин взял его к себе на воспитание[4]. Он рано начал рисовать, — потом поступил в Академию художеств и был учеником у профессора Чистякова, у которого учился и Врубель.

Лучшим удовольствием и отдыхом, когда не было занятий в Академии, было — пойти в Kupferstichkabinett, т.е. в гравюрное отделение Новой Пинакотеки, — в одно из первоклассных, выдающихся европейских собраний оригинальной художественной графики и рисунков — оригиналов старых мастеров. Но еще большим наслаждением было пойти в Старую Пинакотеку поглядеть на старых мастеров. А Старая Пинакотека — отдать надо должное — одна из самых лучших европейских сокровищниц, — богата собранием первоклассных старых мастеров. Чудесный, лучше парижского, может быть, лучший в мире, — Тициан последнего периода: «Бичевание Христа», — широко и эскизно написанный и другие, как Тинторетто — «Марс и Венера», и 2-3 других («Распятие», «Христос у Марии и Марфы» и т.д.). Лучшие Рубенсы, Вандики[5] и т.д. Один портрет д-ра Тульдена6 чего стоит; или лучший холст его из серии мифологических сюжетов — «Шествие Силена», — нижняя часть картины — уснувшая пьяная «сатириха» с сосущими ее грудь младенцами-сатирами, — по поражающему знанию форм, по виртуозности и гениальному непосредственному мастерству превосходит все, что я видел у Рубенса: как мастерски пройдены эти младенцы, намечены руки, как свободно артистически шла кисть по всей нижней правой (в изображении козы) стороне картины! Для нас художников «рукопись» художника, т.е. как он работал непосредственно, как он владел кистью и как она шла без заботы о том, что нужно «закончить» или «стереть» следы живого непосредственного впечатления под напором искреннего чувства, — «рукопись» эта первостепенной важности, и это дает представление о характере и знании, и мастерстве одного художника в отличие от другого. А какая, — современная почти, живопись плен-эр в этой светлой блестящей спине «Сусанны в купальне» — просто жемчужина в рубенсовском oeuvre'e; или «пастушеская сцена», замечательно написанная с его жены, Елены Фурман; там же — собрание чудесных портретов Вандика и много других портретов и шедевров. Каким праздником бывало посещение учеником Старой Пинакотеки, обновлявшей каждый раз настроение и обогащавшей знакомство с великими старыми мастерами.

Просить права копировать было сложно и долго, и так как я и впоследствии всегда торопился осмотреть картинную галерею и «ехать дальше», то к моему великому сожалению, копировать мне в жизни никогда не приходилось. Зато я возмужалым уже разрешил себе радость и удовольствие в маленьком ящике с палитрой в нем, — на дощечке, — не присаживаясь, в полчаса набрасывать данного мастера, главным образом, соотношение тонов (как в музыке установление тональности камертоном) и точную силу красок (т.е. цвето-отношение). Делать такого рода копии — наброски маленького размера, стоя, и без мольберта можно было в то время без формальностей, без письменного испрашивания необходимого для копирования разрешения. Таким образом у меня дома с годами собралось интересное и оригинальное «собрание старых мастеров», — все только колоритных эскизов, о котором более подробно расскажу в другом месте.

Город Мюнхен, как я сказал, жил учащимися и для учащихся всяких национальностей. Я поступил в Академию в последний год пребывания в ней ректором всемирно знаменитого своими историческими, огромными и скучными, картинами Пилоти[7]. Он, правда, поставил Академию на небывалую ни до ни после него высоту, так что учиться — особенно рисунку — многие предпочитали не в Париже, а в Мюнхене. Но живопись мне лично была не по вкусу в большинстве хваленых мастерских, меня больше тянуло к французской живописи, которая уже тогда была мне ближе.

Напротив наших мастерских был маленький ресторанчик, куда мы все вместе приходили (русские, чехи и другие) обедать и отдохнуть, — а обедали [...] дешево и весело, и пиво, без которого обед не выдавался (пол-кружки) было включено в эти двадцать копеек.

А какие патриархальные времена и нравы были тогда! К нам пешком очень часто приходил бодрый старик — в простом штатском костюме в сопровождении другого господина в штатском, — это был принц-регент Луитпольд, глава Баварии, с адъютантом своим. Луитпольд очень любил художников, подходил к каждому мольберту, разговаривал и шутил с учениками и интересовался ученическими работами. Было ли это от избытка свободного времени или он действительно так любил искусство, что хотел знакомиться с ним и в его «истоках»?

Совершенно не по моей воле я в сущности оказался руководящим всей мастерской, так как я указывал ученикам, по их просьбе, какие поправки они должны были делать, и вообще помогал и давал советы. Так как Гертерих[8] никаких поправок не делал на моих рисунках, то эти мои классные работы сохранились у меня и некоторые, показанные впоследствии на выставке, приобретены были Третьяковской галереей. Между прочим, я из своего опыта вывел заключение, что мастерская преуспевает и пользуется известностью (особенно среди учащихся), если в ней имеется хотя бы один выдающийся ученик, который и ведет всю мастерскую. Это незаменимый и незаметный помощник профессору. Все же я глубоко благодарен Гертериху за то немногое, что я мог взять у него, за полную свободу в работе, за ненасилование и за художественный дух и атмосферу, которыми отличалась мастерская.



Розалия и Леонид Пастернаки. Мюнхен. 1930-е

Кроме обязательных академических занятий и добровольно организованной учениками частной работы, о которой я упомянул выше, — нами были устроены еще так называемые «Komponier-Abende» (композиционные вечера). Делались композиции на темы, заданные руководившим этими вечерами известным художником и иллюстратором, профессором Лиценмейером[9]. Происходило обсуждение принесенных композиций или эскизов, причем за лучшие эскизы назначалась премия, состоявшая в том, что данная композиция удостаивалась быть репродуцированной для раздачи товарищам, участникам вечеров. Это были, стало быть, необязательные домашние работы, — словом, все время ученика было занято. Вечера эти и обсуждения всеми учениками участниками и, главным образом, критические замечания Лиценмейера были весьма интересны, поучительны и очень развивали учеников. Происходили эти вечера в отдельной большой комнате при ресторане-пивной (Wirtshaus), и ученики, и профессор за кружкой пива, в дружеском и свободном общении, чувствовали себя непринужденно и приятно. За эти вечера я успел ближе сойтись с Лиценмейером, на редкость среди художников образованны, очень отзывчивым и добрым душой человеком.

Из писем. 1904–1937

В Академии мы с товарищами были в самых приятельских хороших отношениях, и им и в голову не приходило заподозрить меня в чванливой горделивости за то, что я, будучи первым, иногда не по своей воле оказывался как бы в роли «руководителя» мастерской. Я никогда не придавал значения этому превосходству, не любил вообще заносчивости, и мои товарищи никогда не сомневались в искренности моих дружеских отношений.

Р.И.Пастернак[10]

22 мая 1904

[...] Не могу воздержаться от передачи впечатления своего, дорогая моя, сидя в вагоне и едучи по Германии[11]. Какая высокая здесь культура. Как все устроено хорошо, удобно для среднего класса, чисто, прилично, каждый отлично знает свое дело и место. Выглянешь в окно и сердце радуется — всюду дороги, шоссе, как зеркало, блещет все чистотой. После дождика сегодня — грязи никакой; поля возделаны и доведена обработка их до высшей степени культуры. Участки, правда, маленькие, правда, тесно кругом, но что есть, то доведено до совершенства. То и дело города по пути; фабрик масса, и несмотря на это (сегодня праздник и не дымят трубы), все-таки глаз отдыхает на сотнях маленьких домиков с садиками крошечными, но все это и всюду пропитано культурой, «Gemüth'ом»[12], правда, может для нас и скучным, мещанским «Gemüth'ом». Часто поезд пересекает совсем почти махонький городишко, село, но в нем какая мостовая, — дай Бог Москве через четверть века! И тут же электрическая конка! Душа на эту культуру их радуется, но в то же время скорбит, что у нас этого нет и долго еще не будет, что отчаянная бедность, мрак и невежество широко расстилаются по родному краю. Немцы недаром гордятся собою — они вправе называться самым культурным народом, сильным, с победоносным будущим.

Под однообразный монотонный стук колес невольно набегают самые разнообразные думы. Одинокий среди чуждых людей, сижу, и глаз невольно обращается к окну — в лес, на поля и окружающую природу. По дороге (сегодня Троица) то и дело идут в скромных, но чистеньких платьях светлых цветов со светлыми шляпками в цветах на голове симпатичные со здоровым цветом лица молодые девушки, дети! Должно быть, из одного местечка или деревни в другую. Всюду дивные шоссе! Вот две девочки-крошки в шляпках, сами, без провожатых, за ручку друг с другом, обязательно с зонтиком, спускаются с горы куда-то по направлению к лесу. Мелькают домики. Цветущая сирень, цветущие яблони в крошечных садиках. Солнце выглянуло. Красиво и прекрасно вокруг! Покойно! [...]

Р.Пастернак

Мюнхен. 23 мая 1904

Понедельник

[...] Бежал я из Дрездена, как уж ты из моего вчерашнего письма знаешь, сюда, вследствие того, что все заперто, погода была дрянь для Ausflug'a[13] и ждать не хотелось. Не могу на месте оставаться без дела — гонит меня тоска ли, скука ли, погода ли. Вообрази, сегодня весь день льет. Слава Богу, хоть что Пинакотека была открыта, и я провел в ней часа три. Не знаю, приписать ли погоде, неудачам ли, настроению ли, — но многое, что мне так нравилось здесь, сегодня меня не трогало! Должно быть Дрезденская галерея перешибла, та богаче во многих отделах [...]

П.Д.Эттингеру[14]

3–4 января 1906 г. Берлин[15]

[...] Я был 2 дня подряд в новом Friedrich-Museum[16] — великолепен по устройству! Недурен отдел примитивов (Италии, Нидерландских старых и т.д.). Отдохнул душой за 2–3 месяца нервной растерзанности и «жизни дикарей — животных». Был на выставке Meunier[17] (у Рейнера и Келлера). Что Вам сказать? Мастер, конечно, большой, но много тенденции, слишком ее — в маленьких он мне (в некоторых) показался более монументальным, чем в больших своих вещах. Много картин его и несколько акварелей, рисунков. В картинах — передвижник и не живописец, не wie, a was[18]. В общем не фраппирован. [...]

Напишите, голубчик, как обстоит дело в Москве и в России «поинтимнее». Какая ужасная реакция, и чему можно завидовать — это, что я перестал видеть этих зверей — солдат, городовых, рожи эти всех, надоевших мне до галлюцинации в Москве. Если бы Вы видели при отъезде нашем на Николаевском вокзале: хуже военного лагеря! Пировали казаки, всюду жандармы, казарменная вонь, дух опричнины... Не забуду никогда! [...]

П.Д.Эттингеру

Март 1906 г. Берлин

[...] Между прочим, — чтобы не забыть: я был у Горького[19], показывал ему офорт с Толстого[20], и он в такой раж пришел от него, что не ожидал, так что на другой день, когда решил ему презентовать один из пробных оттисков, он в восторг пришел от подарка так, что и передать не могу, просил пером надпись сделать и т.д. Можете себе представить, между прочим, мое изумление, когда я являюсь к Горькому сделать с него набросок для офорта[21] и тут знакомлюсь с Орликом[22], тоже для Radierung[23] приехавшего! Я ему поперек горла стал, я заметил, но все же я зайду к нему в Kunstigenschule[24], где он профессором нарочно вызван сюда. Конечно, он сделает всякими правдами и неправдами (может быть и фотографиями) «Radierung» и как «здешний» Professor и Secession[25] и т.д. скорее меня успеет и выставит, и напишут и т.д. Наплевать мне, верите ли я, как поглядел, я буду, черт возьми, нескромен, право... не лыком шит! Взять, например, Либермана. Бог ихнего Secession'а и более прогрессивного лагеря, а как посмотрел я, как он пишет и рисует, с глазу на глаз, дома... тоже на душе легче стало: «и мы, мол, не лыком шиты». Я был еще раз у него, он в первый раз просил как-то ему позировать, он пишет картину — жанр (это скорее в красках и «Graphic»[26] иллюстрации), как папа благословляет толпу в Сикстинской[27] капелле. Разочаровался я и в том немногом, что еще меня привлекало в нем, — такое неприкрытое самообожание и все «ich» и «ich»[28], тут в присутствии прекрасных висящих Мане, истинно талантливой импровизации Тулуз-Лотрека, копий с Гальса (с которых он и начал), под конец визита он мне стал противен, мал, мелочен, несмотря на несомненный его острый ум, силу характера и т.п., а в конце концов, сытый всегда, избалованный состоянием и лестью и всякими прочими благами жизни бывший «viveur»[29]. Написаны у него два портрета, самая обыкновенная, скорее плохая живопись, а он так доволен, так себя хвалит, — так противно, как эта сухость письма его! Одна его вещь «Judengasse in Amsterdam»[30] хороша, и в ней живопись и тон есть, но Вы были бы поражены, сколько у него подготовлено этюдов, вариантов, рисунков, набросков — везде железная энергия, Willen[31] сквозит добиваться той непосредственности и «талантливой живописи», которая дается многим как легкая импровизация. По-моему, даже у Менцеля было больше непосредственно природы, а у Либермана ничего подобного, именно ценного, т.е. черт его знает, он никогда до сих пор меня ничем не захватил, такой холодный. Вот взять Израэльса[32]: как-то неумело, по-детски беспомощно рисует и подчас пишет так же, и от всего веет непосредственным дарованием истинного живописца, поэта; какая-то душа сквозит. Признаюсь, он и не интересен стал со второго раза и несмотря на то, что мне надо бы зайти и побывать еще у него — не тянет, даже забываю о нем совсем, только теперь вспомнил, так как Вы просили о нем написать вам. [...]



Леонид, Розалия, Жозефина и Лидия с дочерью Еленой. Мюнхен. 1930-е

Во время сеанса у Либермана пришел художник Коль[33], потом какой-то секретарь бельгийской выставки, и все это кадит ему, какая-то фальшь, черт их дери, не люблю я всего этого. Мне к нему по поводу Secession'а надо бы — и то все откладываю!

Ну, кого вам еще описать? ах, да, о Горьком я вам упомянул и об Орлике. А Горький после двух посещений моих (я с него 2 наброска сделал для офортов) как раз обратное впечатление произвел, т.е. мне он понравился, он в душе и в основе, так сказать, очень симпатичный и настоящий русский малый. Он тут 2 раза читал, и очень плохо, свои старые вещи. Да! Скоро тут (на днях) должен Rainer Maria Rilke о Rodin'e «Vorlesung»[34] читать. Постараюсь его увидеть. Знаете, у меня тут время в расходе больше, пожалуй, чем в Москве. а тут еще и наезжают из России, проездом. [...]

Заезжала Кругликова, о Питере и выставке «Мира искусств» рассказывала, о Малявине, синих бабах с коричневыми лицами и руками в 15 тысяч, симфониях Милиотти (не нашего) и др. наших чародеях, о плохой Федотовой Серова и наброске углем в натуру Шаляпина на холсте и т.п., о чем Вы лучше знаете[35]. [...]

П.Д.Эттингеру

31 марта — 2 апреля 1906 г. Берлин

Я недавно с ребятами был в Museum für Völkerkunde[36] — это что-то непередаваемое!! Если бы Вы видели (я в

первый раз видел) остатки искусства Мексики (ацтеков) и вообще Америки, затем там Индия и все народности Азии, Африки, Австралии — неиссякаемый источник народного творчества, начиная с самых примитивнейших дикарских, и кончая тончайшим искусством самых причудливых по фантазии, как индусы, японцы и т.д. и все это стремление к вечной красоте форм, красок, гармонии. И вспомнить какой-нибудь «Пергамон» или «Парфенонский фриз»! — венец пластического искусства и мысленно представить всю «сказку» пройденного в стремлении к «вечной» красоте от первых примитивных шагов греческой черты на остатках первобытной греческой культуры на Крите, из раскопок Шлимана[37] и др., зародыши раскраски ваз примитивным орнаментом, — все это невольно приходит на память при виде этих коллекций, удивительно богатых и поучительных! И знаете ли отчего мне Горький стал симпатичнее и ближе, потому у него в последнее время и в разговорах даже одно стремление и одно прославление искусства, — что меня и сблизило больше, и в речи его на прощальном обеде здесь он говорил именно на эту тему, о великом значении искусства[38].

П.Д.Эттингеру

апрель — май 1906 г. Берлин

[...] Сегодня было открытие Secession'а, торжественное по обыкновению, с речью Либермана на истрепанную тему «Содержание ist nichts, die Form ist alles»[39] и т.д., а сам «Папу благословляющего» написал, ну, (la блаженной памяти Савицкий, как бывало, под конец «надрал», грубо, резко, с «задором» — а публика и рецензенты курят фимиам. [...] Дамы, «туалеты»!.. как няня говорила, «картин не разглядишь» и только что иностранцы выставили, из этого есть много интересного (конечно, не Кандинский, чепуха, или Сомов, пустяк один). Вот кому я обрадовался — Evenpoel'у[40] — посмертная — штук 20 картин, какой симпатичный и искренний и большой мастер, так рано умерший [...] Он, то есть Evenpoel, больше всех мне понравился; недурен, интересен очень Vuillard (декоративные панно), один морской Bonnard[41] — прелесть, благородный: или от Whistler'а или Whistler[42] у него — вот и разбери! Остальное, за некоторым исключением, кривлянье, особенно, когда немцы хотят казаться гениальными или ловкачами или французами.

П.Д.Эттингеру

Весна 1906 г. Берлин

Ну-с, я был сегодня на 100-летней выставке немецкого искусства[43]. Страшно большая, устроена отлично, но очень обширна и как ни бежишь иной раз без оглядки из иного зала долой в другой (так много хлама «исторического»), все же я сегодня (с Розалией Сидоровной) не осмотрел ее всю, пожалуй, половину. Она во многом напоминает портретную петербургскую[44] и даже многие экспонаты здесь из бывших там. Слишком много. И много дряни, добропорядочной: sittlich. gemütlich, fein[45], благополучной, поучительной и т.д. — хорошего истинного, художественного не много и лучшие — это самые старые, которые, конечно, имеют непосредственную преемственность с заветами и принципами старых мастеров. Затем уж произведения «наших дней» опять приобретают интерес, то тут, то там попадаются одинокие оазисы художественных задач. Но поучительность — огромная — в таких выставках. Разом вы проходите уже «профильтрованных» представителей школ, направлений, сравниваете задачи преследовавшиеся и результаты достигнутые — и тут только выводы уж делаешь сам, и тут только видишь, что хорошо, вечно (приблизительно) с точки зрения по крайней мере установленных и истинных художественных принципов, и тут только с этих точек зрения с ужасом видишь, сколько ненужного доброкачественного хлама, сколько ошибок, сколько ничего с искусством истинным общего не имеющего и как немного настоящего, и как это настоящее (порой крошечного размера) бросается в глаза, как жемчужина среди кучи или, по крайней мере, как вдруг да скажется истинное дарование, талант, оригинальность, интерес. Помните, на петербургском портрете — вдруг маленькая акварель — ах, вот, прелесть и рядом сажени, ряды скучных парадов (жанров), анекдотов, литературы и Reisend[46], и картиночек, и портретов для публики.

П.Д.Эттингеру

Конец июля 1912 г., Киссинген

Дорогой Паветти! Я успел съездить в очаровательный живописнейший поэтический (готико-немецко-барокковый) Марбург, особенно после разительного менялы-буржуа Франкфурта, куда успел также залететь и облететь в полчаса на подобающем такому городу «ауто» и увидать дом Гете, улицу гетто старого, дом Ротшильдов и пр. и, захватив с собою Борю[47], разочаровавшись «чуточку» в Когене, которого успел «увидеть, услышать и... познакомиться» и вывести скучно-грустные, не увлекательные для себя впечатления, тем более, что тотчас не удалось бы его нарисовать, так как он странно

ломался: он уже дал слово знаменитому нашему Либерману sitzen[48] для портрета и Radierung, не будет ли это конкуренция неприятная, и его уж Струк[49] рисовал (между прочим, у него столь поддающееся, легкое для портрета лицо), но, конечно, зря, и признаться мне охоты не было настаивать. Так значит, начхав не его приглашение явиться все-таки к нему на другой день утром, — уехал с утра в Кассель со страшной мигренью, которая угрожала мне испортить осмотр картинной галереи; усталый, в жару, приехал и только я вошел с Борей в галерею, как художественно-живописное вино Вандиков, Рубенсов со стен ударило в голову и соскучившись, голодный, я кинулся в объятия сперва дивному величаво-сдержанному Вандику, но сейчас же его перешиб блестящий, жизнерадостный, ах-страстный, во всю ширь и сверхчеловеческую мощь, кавалер Рубенс!! Как мое сердце взыграло, как я обрадовался. И чудо, что делает истинное искусство! Я переродился в миг, меня узнать было нельзя под наплывом этих чувств, эмоция заглушила усталость и боли, и где-то под этим судорожно билась бессильная, бедная, жалкая мигрень моя, и, восторженный, я оборачиваю голову — и из глубины анфилады зал глянул на меня красавец Тициан! Еще более запрыгало мое сердце от радости предвкушаемого впереди!! Но, Боже мой, что делает истинное искусство: через зал и... я получаю удар в самую глубь сердца, в глубь «человека»: это Рембрандт. Это его «Благословение Якова»!! Это выше всего, что я видел его, это Бах!

Рембрандт! Рембрандт! Ты, кажется, мне испортишь Италию!! Не хочется о нем писать банальные слова: эта вещь и его «Святое семейство» вне круга художественных специфических вопросов и это дальше.

Б.Л.Пастернаку

Киссинген, 27 июля 1912

Дорогой Борюша! Получил сейчас очаровательную твою открытку с крышами Марбурга. Спасибо. Конечно, сохраню ее. Но цель этой — просить купить мне подобных еще штук 10-12, чтобы неожиданные перспективы, выглянувшие за углом украдкой из твоей улочки и т.д. Обозначь иногда краски карандашом (забывается). Ах, очаровательный Марбург!! Устройся так, чтобы ты в Нюрнберг съездил и осмотрел его. [...]

Б.Л. и А.Л.Пастернакам

Карлсгаген (не Копенгаген) auf Usedom[50]

25/VIII 23

Дорогие соколики! Вот видите там напротив и вспоминаете Greifswalder Oie, а вот налево, где рыбаки сейчас закидывают сети на grüne Heringe[51] — это тот Rügen, тот самый, где вы еще совсем маленькими мальчиками, шлепая ладошками и разбегаясь с песчаного берега со мною окунались в трехвершковой глубины пенистые волны!.. Сидя один-одинешенек сейчас на штеге[52] (мама и девочки остались в Берлине — иначе у нас не выходила поездка моя) в редкую чудесную погоду, кругом тихо, никого из шумливых Bädegäste — захотелось послать вам полный аромата морского привет и, глядя на далекий горизонт Rügen'а, перебрать беззаботное и милое прошлое. [...]

Б.Л. и А.Л.Пастернакам

Берлин, октябрь 1923

[...] Думаю ли я? О чем? О, я очень много, много думал и передумывал за эти последние 5-6 лет! Во всю прежнюю жизнь я столько не думал и не передумывал — да что поделать я могу — когда жизнь так грубо и жестоко — незаслуженно в последние годы, насмеялась над всем святым и ввергла мысль в одну воронку животной борьбы за существование свое и ближайших, и мысль не может хватить дальше того места, где воронка суживается, почти замыкается!.. «Думаешь ли ты, папа, по временам?» Думаю ли я?? Слишком много. но — лучше не думать — что толку? Могу ли я остановить жестокий неизбежный ход истории, — как я ей простить не могу — почему она ни единым словом не обмолвилась, чтобы я вовремя мог приготовиться; то самое слово — вы уже смогли прочесть, вы уж по нем жили и вы вашу жизнь — имеете возможность — и жизнь ваших детей сумеете построить — прочитавши это слово истории — которое ни в одном издании Иловайского[53] ни в одном учебнике истории не значилось! Думаю ли я?

Ведь я в думах проводил не одну бессонную ночь, когда упреждал и упредил (что должно было случиться) на целых два года, но видно мы живем в неслыханно чудовищном времени, когда то, что в немецких и прусских сказках даже трудно было себе представить — действительность превзойдет сказочные возможности — да что тебе рассказывать — ты сам с горечью упомянул в предпоследнем письме своем о трагизме Германии. Разве можно было себе представить, как гибнет с часу на час некогда столь державная страна и сумерки сгущаясь на столетие повергнут в глубину мрака духовную некогда мощь на-

рода. Жизнь уже изменяется биллионами, когда еще недавно были пфениги и марка![54] Где и кому на ум придет голодному — духовная жизнь, когда еще в самые страшные минуты героической войны против сил всего мира — немец не доходил до такого состояния — была у них надежда через год, два, три это кончится... Теперь нет, нет ниоткуда надежды!.. На десятки и более лет... Wollen mir hoffen, dass... im nächsten Jahrhundert uns besser gehen wird[55] утешал себя вчера один немец [...] Как лучший признак — разбегаются с корабля крысы — валютные россы стаями покидают Берлин — едут в Париж и др. места.

Б.Л. и А.Л.Пастернакам
Мюнхен, июль 1924

[...] Я сейчас сижу и пишу вам в цветущем розами саду, а там, на высоте 10 ступеней, увитых милым, ярко пылающим шиповником, минуя очаровательный, весь в стекле, зимний садик с венецианским молчаливым пока фонтанчиком, минуя ультрамариновую с белым фризом столовую, очаровательную по своей необычности и оригинальности, увешанную произведениями дряхлеющего «мастера», «не сдающегося родителя», уставленную хрусталем, вазочками и вазами с цветами, минуя соседнюю патрицианскую красно-малиновую гостиную, солидную по своей отстоявшейся в Ренессансе гармонии малиново-штофных обоев с коричневыми обрамлениями деревянного потолка и панелей, уютную, покойную, [...] а на стенах, на малиново-венецианских узорах штофных мигают Жонички, Лидочки, Шурки[56], «мамы играющие» на белых, то тесно приближающихся своею родственностью, то отдаляющихся чуточку — тоже «по родственности», листочках былых, знакомых вам страниц альбомов, полученных «квартирохозяйкой» в приданое[57] (что только хотела и что нравилось ей) — и, конечно, в столовой вздымает гордо [...] свой вдохновенный лик молодой поэт-брат[58] [...]

Я перешел из пылающего сада в прохладную гостиную — доканчивать. Остудив здесь свою «разгоряченную», по-вашему, голову — я все же скажу: ни на волос не прибавил я ко всему вышесказаному. Наоборот. Я сократил до невозможно-краткого. Я, например, почти прошел мимо висящей в гостиной картины «Муки или минуты творчества»[59] — о которой одной можно было бы страничку, — мало-мало, отхватить — а я ограничился только, как сухой хроникер газеты, в примечании лишь кратко упомянуть о ней. А между тем — когда я приехал сюда и не успев еще умыться подошел к ней..., к ней..., которая писалась... тогда... еще на заре моей — о, сколько, сколько пережито... какая большая трудная жизнь поплыла... перед полными от подступивших к горлу слез глазами... Среди многих (впрочем, немногих) формальных недостатков (ежели по-современному), сколько достоинств и живописных, и самого содержания и настроения, и музыкального тона интимнейшего интерьера. С какой любовью, тщательностью и наивностью почти самоучки написан натюрморт всей обстановки...

Название картины «Муки творчества» — неправильно, т.е. я нахожу это правильным, ибо это не то. как понимает публика «муки», т.е. потуги — «чего, дескать, не бывает у настоящих поэтов, писателей...» Какая глупость, как будто «творчество» мыслится как легкое бряцание на лире — сел, «бряцай» — и не знают того, что Флоберы, Мопассаны (когда — кстати — я писал эту вещь, я о Мопассане что-то прочитал: о смерти его или что-то о трудности его творчества — словом, помню, что что-то подтверждало мой замысел), Пушкины, Толстые — этот уж мне сам говорил о своем творчестве, «а Вы как пишете — легко? Мне ужасно трудно приходится...» (или что-то в этом роде). Словом, надо было бы, пожалуй, назвать «минуты творчества» или просто «творец» — «поэт» или «Творчество» или просто «Intéreur» (тогда нельзя было давать такие названия у передвижников) [...]

П.Д.Эттингеру
19 июля 1925 г. Берлин

[...] Что нового, что в мире искусств слышно вокруг Вас, как живется товарищам, друзьям общим? Слышно, что жизнь много лучше стала, значит и художествам стало полегче и товарищам верно получше. Ведь вот [от тех], кто приезжает из знакомых за границу (лечиться, на курорты) — ничего о художниках не узнаешь, далеки от этой атмосферы им чуждой, а может, и не только им, а может, и вообще искусство теперь никому не нужно?.. Вот я как-то побывал на днях на здешней большой выставке Verkehrs — Ausstellung[60] — Господи — что это современная техника натворила, какие усовершенствования, какие новые области открыты, — боже, ходишь невеждой, дурак дураком, ничего не понимаешь в этих Telefunk, Telephon, Telegraph-Automat-Radio, Teleaero-electro — всячине — какие усовершенствования в области «сообщений», в летательной, в замене людского труда и человека [...] словом, чувствуешь, что в этой области жизнь пульсирует вовсю, что это нужно, видно, людям, что-то живое творится; народу масса — интерес самый живой,как будто — а посмотрите на выставках картин... как дохлые мухи 2-3 посетителя, а в том зале еще I I/2 [...]

20 июля

Не успел окончить письма вчера [...]. А сегодня утром взял берлинскую газету и... к ужасу моему, прочел о смерти Коринта[61]!! От воспаления легких, в Голландии, где с семьей проводил лето (обыкновенно он живал летом у себя в усадьбе на Walchensee[62], недалеко от Мюнхена). Как громом поразило меня это известие: что ни говорите — крупнейший живописец Германии. Я Вам когда-то писал о нем, критикуя его форму — но как живописец (malerisch Einscheinung[63]) — крупнейший и настоящий крупного темперамента, прогрессировавший, чем старше становился, и, невзирая на парализованную всю половину свою — работал невероятно много и без устали. De mortuis aut nihil aut bene[64], про него я могу теперь говорить только с лучшей стороны. и для меня лично это потеря очень чувствительная. Это — единственный художник, которого я уважал и как очень порядочного человека, и как художественно цельный темперамент. Я кое с кем тут пробовал знакомиться, — но народ не симпатичный (моего, конечно, ранга и возраста), и определенно чувствуешь, что это — боязнь конкуренции (а один, «шутя», прямо это и выразил). Я как-то сказал в разговоре, что я почти не офортирую (по поводу Штрука — портрет сухой иглой первая моя работа), на что он, не стесняясь, выпалил: «Gott sei dank![65]». Я: «Warum denn[66]», он: «Selbstverst(ndig — eine Konkurenz[67]». Это же чувство я прочитал на некоторых лицах и во время моего участия на Secession'ах. Да — и вот я только Коринта и знал — (Вам я писал, что он писал меня, гравировал — раз и раз рисовал — и я его — но не писал. Думал этой осенью... написать...)[68]. Я сегодня себе места не нахожу, такая неожиданная и огромная потеря (67 лет умер) для современного немецкого искусства. Здоровый, как будто мужиковатый, грубоватый в общении, но прямодушный, честный, своеобразный, — чувствовал свою силу, писал как ему и что нравилось и чихал на всех и на все что вокруг него в искусстве творилось. С сильной волей — он мне своим кряжистым in sich zusammen gestalten[69] Серова (отдаленно) напоминал. Так-то! Уходит один за другим наше поколение. Для Secession'a, — где он президентом и на нем все держалось, — невероятная потеря! [...]

Р.М.Рильке

Берлин, 8.XII.25

Многоуважаемый и дорогой господин Райнер Мария Рильке! Неужели это не сон, что я (Леонид Осипович Пастернак — Москва, вы, вероятно, помните мое имя) могу доставить себе радость обнять и поздравить с пятидесятилетним юбилеем[70] моего любимого старого корреспондента, а теперь европейскую знаменитость, и сердечно пожелать всяческого благополучия[71].

А помните ли Вы еще, дорогой мой поэт, русский язык, на котором вы мне писали? Если да, то я буду продолжать по-русски.

Помните ли Вы еще старую, очаровательную — теперь ставшую легендарной, ставшую сказкой Москву?... Толстого, его дом, Ясную Поляну? Помните ли Вы еще ту чудную, теплую темную ночь в Риме[72] на вилле, соседней с Боргезе, и нашу беседу — среди многого — о «Слове о полку Игореве»?... Помните ли Вы случайную последнюю встречу нашу в проходе швейцарского вагона, когда под нами катил свои пенистые волны какой-то бурный горный поток? Это — была наша последняя встреча...

Много с тех пор «воды утекло» и небывалое в истории пронеслось повсюду, над всеми — но особенно над нами...

В годы нашей революции, оторванные от Европы и культурного мира, среди кошмарных условий нашей русской жизни, мы — то есть я и моя семья, искренне оплакивали вашу смерть, о которой прошли у нас слухи!...

Значит — по русскому народному поверью — Вы, дорогой мой юбиляр, долго-долго жить будете. И потому вы поймете всю радость души моей, когда я здесь — поблизости от Вас (хотя не знаю точно — где вы и адреса) — могу послать Вам свой сердечный привет и сказать вам: «многая лета, многая лета» славному поэту!

Если бы Вы знали, как мои дети любят каждую Вашу строфу, каждую строчку Вашу! Особенно мой старший сын Борис — прославившийся и ценимый в России молодой поэт — Ваш самый горячий поклонник, Ваш самый серьезный и искренний ценитель — пожалуй, Ваш ученик и один из первых пропагандировавших Ваши творения, когда в России Вас еще не знали. Как мы ликовали, когда, приехав за границу, узнали, что Вы, Слава Богу, живы и невредимы и в расцвете Ваших творческих сил.

Где Вы теперь живете, как супруга Ваша? С 1921 года, когда стало возможно легально уехать за границу, я с женой и дочерьми переехал в Берлин, где дочери оканчивают университетское свое образование, а я здесь работаю, главным образом, портреты. Мои два сына остались в Москве, если Вы когда-нибудь бываете в Берлине — сообщите мне, ради Бога, — я хотел бы очень, пока я жив — написать ваш портрет[73].

Еще раз — многая Вам лета, еще Вам славы пошли, Господи! Мой искренний привет Вашей милой супруге, а также и ей мои сердечные поздравления. Всего, всего вам наилучшего! Любящий Вас Ваш Л.Пастернак.

Berlin. Bayreutherstrasse 17.

P.S. Не зная Вашего адреса, — посылаю в Insel-Verlag[74] с просьбой переслать вам.

Между прочим, в прошлом году в здешнем «Secession'е» выставлял портрет Prof. Einstein'a[75].

Райнеру Мария Рильке

Берлин 30 апреля 26, Байрейтерштрассе 17

Дорогой мой, славный поэт!

Вы, конечно, в силах живо себе представить, какой восторг, какую исключительную радость доставило мне и всем моим Ваше очаровательное и до глубины души тронувшее нас письмо! Еще сильнее было впечатление от его неожиданности: признаюсь, я уже не рассчитывал получить от вас ответ, и вдруг — письмо пришло! Ура! Слава, слава Богу — жив, жив дорогой наш поэт! Жив — и по-прежнему тот же исключительный Рильке!! Радость от письма этого охватила нас на Bayreutherstrasse (меня, жену, младшую дочь); эта радость, наконец, зажгла целый пожар — взволнованных чувств в Москве, явные следы которого вы найдете в письме моего сына Бориса к вам, при сем здесь прилагаемом!!

Этим, то есть пересылками, и объясняется отчасти некоторая запоздалость моего отклика на Ваше письмо — о чем я и прошу меня простить.

Спасибо же вам, дорогой мой, за эту всем нам доставленную бесконечную радость, за душевное Ваше, трогательное внимание, за добрые чувства ваши! неужели и Вы уже дедушка?!... Sed fugit fugit interea неумолимое tempus[76]!... Как я хотел бы одним, как говорят, глазом посмотреть на вас, отшельника, среди Вашей поэтической обстановки — узнал бы я Вас после стольких лет, тяжелых лет?! Конечно, узнал бы! Но по тем двум портретам, которые как нарочно недавно мне попались на глаза — узнать довольно трудно Вас... и теперь я вполне понимаю и разделяю с вами вашу неохоту «позировать для портрета»... Один портрет я видел в журнале на днях в «Querschnitt'e»[77], не помню имени автора — некоторое сходство там имеется с Вами, кажется; но зато в другом — кисти довольно известной (и талантливой, думается) художницы Паулы Модерзон[78] — ничего я не мог найти, что Вас бы мне напомнило хоть отдаленно!... Возможна ли такая перемена? Конечно, это недоразумение или ошибка в названии, может быть... Но оставим это.

Как я обрадовался, прочитав у вас, как вы живете среди какой природы в уединении. Бесконечно рад за Вас, что судьба послала Вам редчайшее для художника благо на земле die gesegnete ungestörte Einsamkeit[79], где Вы можете среди любимых вами роз, ничего себе не требующих, но сами от себя вечно источающих непередаваемую красоту и очарование — можете отдаваться своей любимой работе! Хочу верить, что Вам удалось поправить Ваше здоровье. Может, Бог даст — и мы вдруг встретимся в Париже, куда я собираюсь вот уж третий год. Может быть, если удастся, в начале этого июня.

Мне очень грустно, что я не могу так свободно и бегло писать Вам по-немецки и мучаю вас своим русским. Многократно прошу вас о прощении. Сын Борис просил меня передать вам свое письмо, потому что он не знает Вашего адреса.

Обнимаю вас, дорогой сердечный друг мой, бесконечно благодарю и желаю всего самого хорошего от нас всех.

Ваш Леонид Пастернак.

В Москву я сыну послал не оригинал письма, а только выписки из него, так как боялся цензуры, которая могла, быть может, его не доставить или уничтожить.

Б.Л.Пастернаку

Берлин, 5/IX 26

[...] Вот сегодня ровно месяц, как мы уезжали в Мюнхен, а третьего дня сюда вернулись. Я так было устал за целый год работы, так мы устали за Лидкино докторантское окончание, экзамены[80]. Так мне под конец все надоело — должно быть от старости и борьбы долголетней житейской, от непрерываемых забот, денно и нощно грызущих мозг и чем дальше все углубляющихся и получающих более реальное оправдание — потому что — подумайте дети — ведь сейчас мне 65-й год, с искусством все хуже и хуже, не говоря о Волхонке, но и в регионах Beyreuther[81], что ведь это же милость Божья и чудо, что я, слава Богу, до сих пор не только не должен обращаться за помощью — ну к кому? — к Феде[82] — но хватает и на нас, здешних, наполнить некоторой сытостью и на помощь прийти и в Питере, Одессе[83] (которые нуждаются), и надо подумать о черном дне — кто же обо мне подумает и позаботится о моей «безработной» старости, угрожающей тянуться долго, ибо сердце у меня — не по времени здоровое [...] Достигнутое огромными усилиями, долгими годами, огромными жертва-

ми — имело свое значение для старости, к которой человек невольно готовится (и только глупцами «отрицается») — это достигнутое имеет значение лишь в условиях и широтах, где оно достигалось, а перемена их возвращает в положение «молодости», когда нужно в новых условиях создавать себе «право на место за общим столом», а где уж в 65 лет! Это только в опере Фауст перерождается физически, а уж попробовал [бы] он конкурировать в иностранном рынке, рядом со «своими», на которых в сфере искусства, с именами ничего (это не фраза!) почти не хватает! [...] заботы неотступные гложут непрестанно мозг мой, и чем дальше, все реальнее их причинность! Кто же, кто по естественности природного закона, кто обо мне, о нас стариках, позаботится — вы ли оба, бьющиеся по сей день по существенному — все ли тот же Федя, Атлас, свод наш родственный поддержит, приговоренный за грехи свои тяжкие... Кто? Я ведь реальности живые беру? Много ли нужно року, чтобы поставить меня, никогда не обращавшегося за помощью, и тем ужаснее — не за временной, в такое положение, чтобы мои «черные мысли и страхи» стали живой реальностью?! Вы привыкли — и слава Богу (и молю его не оставить меня и впредь на долго-долго) — видеть и слышать бодрое мое слово и существо моей жизни — но бывают и у меня такие настроения — это, вероятно, просто усталость моя — или просто завершилась еще одна полоса жизни [...] Конечно, всех детей слава, слава Богу довел — исполнил свой долг, кажется последний. Почувствовал я усталость, пора, пора в эти годы освободить мозг от гнетущей заботы за близких, за себя, пора — естественная природы потребность «иметь где склонить голову» — кажется заслужил, а все же впереди пустое лишь пространство... безнадежности! К чему же я это пишу, собственно, и как, если бы вы знали, неприятно писать это и ставить лишь многоточия, чтобы не размазывать «сантиментов» и т.п. страшных фраз и слов! [...]

Б.Л.Пастернаку
19/I 27

[...] Конечно, смерть дорогого Rainer M.Rilke[84] повергла меня в первые дни в отчаяние — так неожиданно это было. За несколько недель я еще от секретарши имел письмо милое и карточку, которую тебе послал. Кстати; не отсылай обратно. Я просил ее мне еще 1 экземпляр прислать — она была так любезна и мне прислала. Я обменялся с ней письмами, и вот последнее сообщение о причине его смерти («лейкемия» — белокровие). Из твоих нескольких строк последнего письма [...] я, конечно, прочел твое отчаяние. Конечно, я понимаю, что это для тебя за потеря, но нельзя же на этом построить свое будущее: «бесцельность жизни» и т.д. Это все уж чересчур и, зная тебя, можно думать, что ты впрямь впадаешь в ненужное отчаяние, опустишься [...] Так вот — по личному желанию и просьбе покойного Рильке, обращенной к редакторше «Commerce» M-me Бассьяно[85] — секретарша сейчас у нее под Парижем живет при ее детях. M-me Бассьяно через нее просит сообщить ей твой адрес, чтобы тебе выслать «некоторую сумму» за помещенные твои стихи (в переводе). Я ей сейчас напишу, и она или на мое имя, или на твое пошлет тебе денег. Это очень мило. «Скажите Вашему сыну Борису, что R.M. Rilke его очень любил и часто мне о нем говорил. Также часто говорил он о Вас и вспоминал Ваши встречи». [...]

Б.Л.Пастернаку
Мюнхен 12 июля 27

Дорогой мой Борюша! Вот сегодня — две недели, что мы здесь у Жонички. Я здесь «отдохну» от целой цепи сошедшихся неотложных и долго откладываемых решений и от их срочной и спешной неотложной исполнимости. Время подвело 65-летие мое — все же некий предел — цезура как бы; [...] пришлось [...] принять реальные решения, а за ним «облечь их», т.е. переменить квартиру, где у меня «atelier» (громко называя) была небольшая комната, в которой только я мог четыре года мучиться и работать «ответственно» [...]: в солнечные дни, т.е. весной и часть лета я метался, укрываясь от солнеч[ного] освещения, либо у себя в комнате, либо от рефлексов противоположной стены желто-красного газометра [...]. Ни один немецкий художник [...] не просуществовал бы четыре дня — а не 4 года в такой обстановке, «плодотворно и творчески себя проявляя» — но, увы... русский художник силою его ананке[86] и к тому [...] я четыре года «творил» портрет за портретом ибо manger и boir[87] и т.д. Четыре года назад — это была находка (тогда квартиру меблиров[анную] было трудно найти. Теперь возможностей, т.е. квартир масса и скоро [...] отпадут запреты получить квартиру (пустую) и для иностранцев.

И невзирая на массу квартирных (меблиров.) предложений с «большой мастерской» или с большой ком[натой] на север — найти так-таки не удалось, а только — небольшую для меня комнату с северным светом, что уже большое преимущество перед прежней — не говоря о том, что все остальные (у нас тут почти 5 комнат [...]) очень приветливы, светлы и уютны — пятый этаж, лифт, конечно. [...]

За решением квартирн[ого] вопроса — пришлось решить вопрос о выставке своей. A la longue[88] не выставлять и чтобы «о тебе знали», а главное, иметь заказы и работу вообще — без ежегодного «мозоленья глаз» — как это мне не по душе — нет возможности, особливо, если долго не выставлять, особливо, когда надо здесь — в мои годы — создать себе имя и пр. [...]

И вот среди неудобной, спешной одной работы (групповой портрет большой — для выставки, не заказной — но как необходимый экспонат), среди поисков квартиры, затем сборов и укладок к переезду [...] приходилось решать вопрос о будущей выставке, которую я «приурочиваю» к 65-ию моему — решать пришлось, следовательно, у кого из Kunst Salon'ов[89] выставляться — я ведь все же им величина incognita[90] — а главное у них, помимо марки и т.д., главное — заработать на продаже; а продавать у меня, который пишет, главным образом, портреты и на заказ — не очень-то разгонишься (и приходилось и придется к выставке «наработать» для продажи и себе «на пользу» и Kunsthändler[91] («отечеству на пользу»). Тот «Kunst Salon» устарел — этот для слишком крайних — словом, очень вопрос сложный. Наконец, [...] я уговорился с одним из очень современных (лучшие молодые художники выставляются), с имеющимся хорошим «renommée»[92] (несколько лет всего фирма) и после «моих смотрин» — выставка моя решена на декабрь месяц (к середине или в начале). [...]

[...] Как прекрасно ты в последние годы пишешь, как ты умеешь анализировать и четко выражать свои мысли и как мудростью, как лаком — кроешь свои продуманные и верно уловленные мысли — я бы сказал: как-то вырос ты — обстановка ли окружающая — серьезные, жизнью вызываемые вопросы ли — но порою мне кажется, что ты серьезнее и старше нас [...].

Представь себе, случайно, совершенно не связано с моим «юбилеем», когда я получал от здешних знакомых и друзей «выражения своих чувств», — совершенно случайно (ибо он, да и никто из вас не знал о моем 65-ии) получил очень трогательные строки — от Репина[93]. Он вдруг («как сейчас вижу») вспомнил мои иллюстрации к «Воскресению» на Парижской всемирной выставке[94] , где он был в «Комиссии Жюри» и где он «и все с неподдельным восторгом восхищались Вашими рисунками к Воскр[есению]» и т.д. и «Ах, как бы хотелось еще раз увидеть Вас и пожать Вашу руку» и т.д. [...]

П.Д.Эттингеру

3 октября 1927 г. Берлин

[...] Привожу теперь в порядок вещи для выставки[95], рамы (сколько расходов), монтировка рисунков, акварелей и пр. Сколько набирается! Страх! Конечно, выбор надо будет сделать. Как я писал уже Вам, не лежит у меня сердце к этим базарам современным, то есть выставкам, — но надо бухнуться с головой в этот омут. [...]

П.Д.Эттингеру

15 декабря 1927 г. Берлин[96]

[...] А, знаете, по чистоте душев[ной], по совести скажу — я очень доволен и страшно интересно увидеть себя в поряд[очном] колич[естве] и разнообр[азии], и Вам откроюсь, что я — слава тебе Господи — лучше теперь пишу — даже сравнивая с последними годами, — а, в общем, этот смотр себя имеет кое-что, думаю, что и Вам бы понравилось. Но, Боже мой, я едва треть выставляю того, что после монтировки стало «пожалуй, — недурно»! Как монтируешь, да в рамочки — просто узнать трудно. Здесь был у меня и смотрел мои вещи Анат[олий] Василь[евич][97]. — Спросите его впечатление. с праздниками вас! О, пожелайте мне «ни пуха, ни пера» и помолитесь за меня.

Ваш Л.Пастернак.

А.Л. и Б.Л.Пастернакам

Берлин 17 января 1928

Дорогие мои дети! [...] ведь я вам послал вырезки из газет об успехе выставки — хоть бы кто-нибудь из вас откликнулся — вот завтра уж выставка закрывается — целый месяц (вместо 3 недель) — успех у меня Слава, слава Богу сногсшибательный и сверх всякого ожидания [...] и много вещей продано (около 22), особенно теперь на художе[ственном] рынке — кризис [...]. Во всех газетах — самые лучшие отзывы, будут еще появляться и репродукции в иллюстр[ированных] приложениях [...], мой антрепретер Hartberg — доволен таким «урожаем», а как едва хотел устраивать выставку — относился с недоверием — ведь я чужой, незнакомый, а у него все известные и из молодых; каково мне было ходить и «предлагать» себя (один Шульте немного помнил, и то теперь его сын — он соглашался штук 10 взять — 15). А другие — Cassierer, Gurlitt[98] — те только своих, «свою марку», как отврат[ительный] Кокошка и друг[ие] экспрес[сионистические]

«бездарности» — но что же поделаешь, а у Шульте я не хотел, потому что он устарел, надо было из реномированных и новых салонов — это Hartberg! К сожалению, он не очень большой, но очень distingu(é)[99] и у них вешают по одной картине, и ни-ни, как у нас — в 3 ряда до потолка; но зато, когда он уже стал развешивать, особенно рисунки и акварели-пастели, то увидал: «это надо» и «это надо» — словом, в 3 ряда было кое-где повешено. Мой Гарнак приобретен для Kaiser Wilhelm Institut Dahlem[100]. [...]

Затем мой Коринт такой фурор произвел[101], что (я вам послал на него рецензии) все меня поздравляли с критикой этого Шталя[102]. [...] Надо знать, что это здешний, для всех авторитетный, неподкупнейший, строжайший — гроза художников — и я пуще всего его боялся, откладывал выставку; думаю, разругает и тогда складывай чемоданы — никто не закажет больше; пока я в тиши сидел на Bayreuther Str. — еще попадали заказчики — а ну, как вылезешь наружу и провал! Т.е. я-то провала объективно не боялся, ибо я чувствую себя куда сильнее всех здешних «Prominenten»[103], и моя живопись, особенно за последние годы стала сильнее, а о рисунке и говорить нечего! Но пойди, растолкуй, когда я «новичок»! — Ведь ко мне после этих рецензий приходили на меня посмотреть — откуда я такой взялся, где я был раньше и т.д. Берлинцы — это не у нас — ходят по выставкам с газетой в руках и какой-нибудь Stahl или Osborn[104] — авторитеты и вдруг такой Stahl написал: «Я за всю свою долгую жизнь не видал [такого] портрета из современников, как Коринт Пастернака» и т.д. и что ему надо висеть с лучш[ими] произвед[ениями] последних лет. Коринт, действительно, перед смертью, последние годы, превзошел всех своею темп[ераментною] живописью — значит, что моему Коринту место в «Nat. Galerie»[105]. И действительно, главн[ый] директ[ор] Юсти[106] был, и ему так понравился, что — ввиду того, что он не имеет права сам на 100 м[арок] купить без комиссии и что вся смета у них израсходована, что Ренуара они не могли купить (это он все Гартбергу рассказывал) — мой Коринт был потребован в комиссию в Nat. Galerie, где он ночевал — комиссия тоже его одобрила, но у них нет денег сейчас, и к тому были протесты, что я не немец, что теперь такая Not[107] среди немцев, что многие видные художники не представлены в Nat. Galerie (тем более еще, что Коринт уже был продан [...], — словом, я теперь очень рад, что он не попал — и это создало бы протест, а главное, увеличило бы мне и без того ненависть моих «конкурентов». [...]



Л.О.Пастернак
Берлин. 1930-е

А.Л.Пастернаку
Берлин, 17 октября 1931

[...] И не радостно общее экономическое здесь положение — верно, вы в газетах читаете — и конечно, в такие времена искусство, как luxus[108] — никому не нужно, и значит, насчет заказов — schwach[109] (уже с год), и тем не менее я, [...] несмотря на приближающееся 70-ие, на слабеющее зрение (это самая худшая моя угроза «предстоящей мучительной старости», от которой я молю Бога меня заранее освободить), но, увы, я приговорен к многолетней старости (по наследственности и ввиду здорового сердца) — так вот, несмотря на все это — я готовлюсь к моей выставке к 70-летию этой весной и знаю наперед, что такого материального успеха, какой был у меня два-три года назад, быть теперь не может (ничего нигде на выставках не продается) — я все же ее устрою, чтобы закончить 70-летний период своей жизни и деятельности — а там видно будет: позволит зрение и силы — буду силиться прожить дальше без того, чтобы детям пришлось помогать на старости. слава Богу, «есть еще порох в пороховнице», как у Тараса Бульбы сказано, и я с мамой еще можем (теперь все богачи, даже бывшие, сокращаются в образе жизни и расходах) без особой роскоши, как и в прежние годы — продержаться годик-другой — пока пройдет этот кризис — тем, что «про черный день сберегли», и вот я теперь, невзирая на отсутствие заказов — очень много и, пожалуй, успешно работаю (я ведь больше полугода из-за болезни глаза не работал, не читал и т.д.!) и готовлюсь к выставке! En passant[109a] — скажу между прочим: какая трагичность и жалость: я теперь чувствую себя в сознании полного овладения и неплохого умения в этой столь трудной области — нашей живописи — и вот чувствуешь, что как раз это перед концом и может перед скорым (имею в виду второй глаз, хотя он излечился окончательно — но года... и я должен прибегать изредка к очкам, — а при портретах — я привык без очков. свободно... всему, однако, свой конец) и все мои знания и достижения некому передать и пойдет все прахом». Но будет, не привык я в этом тоне писать! [...]

П.Д.Эттингеру

12. IX. 1932. Берлин

Я очень был рад — судя по Вашему последнему письму и приложенной к нему статье Вашей — что посланная мною Вам репродукция (фотография?) с моего портрета Rilke[110] дала Вам Anregung[111] и помогла Вам благополучно выполнить Вашу задачу[112]. [...]

С другой стороны, мне очень жаль, что присылкой моей этой репродукции я невольно ввел вас в искушение и соблазн, и Вы, — конечно, я уверен в этом, — не желая этого, сделали неприятное — не мне, а семье Rilke, т.е. вдове и дочери тем, что печатно (мне Вы могли в письме выразить какое угодно Ваше неодобрение в смысле «сходства и убедительности портрета») не совсем признали его достоинства (в смысле убедительности для Вас). Дело в том, что, задумав написать портрет Рильке (после того, что до сих пор ничего путного или похожего, каким я его знал — мною не было найдено, а я в разговоре со вдовой выразил ей мое намерение написать все же настоящий портрет того времени) — я, между прочим, просил ее и Лу Андреас[113] предоставить мне весь имеющийся материал по его иконографии. Ничего больше, однако, не оказалось из представленного мне материала (все это немногое я и раньше видел и меня не удовлетворяло — наоборот шокировало) — видели ли Вы хваленую Модерзон[114]? Или какого-то дрезденского художника — не помню его имя — и это единственный мало-мальски («слегка» ужасающий)? И вот я решил написать портрет его, каким я его знал, и, конечно, что наиболее компетентными критиками будут его родные, т.е. вдова, брат ее — художник и дочь, которая на него больше всего похожа, по словам матери, дяди и др. [...] Написав портрет, я первым делом показал его вдове — можете себе представить мое волнение, — когда она, увидав портрет, не могла скрыть нахлынувших слез (а она, видимо, очень сильная натура!..) — что и говорить о восторге и похвалах, об неоднократных выражен[ных] признаниях полнейшего сходства, жизненности (о красоте удавшейся живописи, композиции и т.д. — я уже не говорю). Это меня очень порадовало и убедило. Она не могла оторваться, долго просидела у нас перед портретом. Затем просила еще раз прийти [...] с братом художником. Посещение с братом еще более меня убедило. Затем она вызвала дочь из Веймара и, так как дочь многими частями лица очень похожа на отца (глаза, рот и т.д.) — то я больше всего хотел ее видеть и, ежели оправдается это сходство с отцом по рассказам — то значит я попал в точку! — и тогда никакие критики не страшны — а мое личное убеждение мне важнее всего. и представьте себе мой восторг и радость — когда я ее увидал и увидал эти глаза, рот... — вот именно настоящего Рильке, который так у меня запечатлелся (что значит убедительность и «незыблемость» натуры, реальность живого человека!!)

Конечно, и дочери страшно понравилось, и на прощание я уверил их — на их страх, что это попадет в частные руки — что я в част[ные] руки не отдам и приоритет за ними с архивом.

Наконец — выставка[115]. Больше всего в прессе имел успех Рильке. Хорошо, что я вовремя пришел на выставку, через пару дней после открытия, и узнаю, что его очень хотел приобрести очень большой поклонник Рильке, имеющий целое собрание всего, что относится к Рильке, знавший его хорошо и т.д. Сей (известный профессор — Вы, может, слышали, Мизес (фон) — просил дать ему окончательный ответ в Вену, куда он уезжал в тот же день и т.д. Потом объявился еще третий желающий купить. Конечно, семья Рильке и слышать не хотела и оставила (я им немного уступил) его за собою, а перед профес[сором] мне пришлось выкручиваться [...]. Вы, оказывается, первый и к тому печатно — выразили свое «неудовлетворение» и как раз в газете, которую семья, особенно дочь, обязательно читают (я знаю, что эту газету этот профессор тоже читает: он мне показывал — в ней было о Боре и Рильке...), и я более, чем убежден, что Вы им причинили неприятность (ибо вы являетесь по статье человеком, знавшим его в тот период, и они вас, видимо, знают, приставая к Вам за воспоминаниями о нем). Если бы Вы знали, какие восторженные письма писала мне дочь, сделавшись обладательницей портрета, если бы Вы знали, какую радость беспрерывных выражений благодарности писала она по получении после выставки портрета — то Вы, я уверен в том (ибо критика портрета и не входила в задачу статьи) — не захотели бы причинить некоторую боль и диссонанс в созданные ими «иллюзии».

В данном случае — я, конечно, виноват, как выше сказано, и если бы Вы знали все вышеописанное, Вы, вероятно, мне в письме высказали бы Ваше личное мнение о портрете, не желая разочаровывать восторжен[ных] владетельниц и архива. [...]

А.Е.Львову

Берлин. 29. XII. 32

Дорогой глубокоуважаемый князь Алексей Евгеньевич!

Поздравляю Вас и дорогую семью Вашу с наступающим Новым Годом — прошу не отказать принять на память посылаемую особым пакетом мою монографию[116], которая, надеюсь, Вам понравится своим исключительным художественно-техническим репродукционным совершенством (в смысле книжно-типографского издания) и напомнит Вам многое из доброго и недоброго недавнего времени[117]... Совершенство репродукций и небывалое достоинство их (как и печатание) достигнуто мною, благодаря тому, что я сам вел все руководство исполнения клише (попутно введя мои, изобретенные мною, новые способы и обучая... даже уж на что дошлых немцев — специалистов печатания). Издана она моими поклонниками-друзьями, ухлопавшими огромные деньги (уж несколько лет назад) в ознаменование моего 70-летия. [...]

Автор биографического очерка — известный здесь критик и историк искусств.

Издана и печатана в Берлине.

Б.Л.Пастернаку

Берлин. 8 января 1935

[...] Книга эта имела для меня, конечно, большое значение, как собрание хоть части мною сработанного, дающее понятие обо мне[118]. Ужасно скорбно, что книга эта не может, а должна бы разойтись в России, хотя бы по школам худож[ественным] (в Академию и Третьяковку послал и имеется), библиотекам, а уж о любителях и говорить нечего. пару сот экземпляров надо бы; и разошлись бы легко. Технически это трудно в настоящее время, так как покупат[ельных] способностей нет, а даром отдавать мне и еще доплачивать пересылку денег нет. Еще что озабочивает и мучает сознание, что куда пойдет все мое — картины, рисунки, эскизы и т.д. после моей смерти. В музей бы надо. [...] если бы не такое критич[еское] время было — можно было бы хоть распродать и было бы наследство для детей и внуков, а часть вещей в музеи Москвы (Берлина; Палестины — конечно, как евр[ейского] художника какими они гордятся) [...]

Д.С.Шору[119]

Берлин. Апрель 1936

[...] Итак, сердечное спасибо за память и за ваше милое письмецо! Нужно ли Вам еще «повествование», как переживали ту мутную волну, которая захлестнула всю Европу? Как пророчески — как я не раз писал Штруку — Вы разумно выбрали святую землю, обещающую Вам покойную старость, по крайней мере, и не придется Вам снова браться за посох странствования, как иному предстоит Вашему соплеменнику, который поверил, что тот мир звуков от Баха до Шумана, как Вы пишете, зовущий к правде, добру, красоте — имеет «соответствующую почву» под собой.

Да, дорогой Давид Соломонович, «душа полна, как Вы пишете, самых сложных переживаний, не передаваемых в письме», и если Вы к этому прибавите 75-й «годок» и реальные основания, чтобы вот третий год стоять перед проблемой и, как в русской сказке, очутиться на перепутье трех дорог, на столбах которых надписи: «пойдешь по этой — не снести тебе головы» и т.д., то Вы поймете, «каких переживаний полна душа», как эта мутная волна захлестнула.

Вскользь касаясь трех дорог сказочных, поражу Вас не исключенной возможностью, пойти по второй, что ведет к Боре и Шуре, куда зовут усиленно и сулят кисельные берега! Вы пишете, что Вы обросли семьей, Вы прадедушка, вот это — то самое обстоятельство, то есть обрастание, не дает нам, дедушкам и бабушкам, оторваться от Жонички с чудными внуками, а там Лидочка в Лондоне и как «оторваться» от них, оставаясь с Борей-Шурой. [...]

Д.С.Шору

Берлин. 16 сентября 1936

[...] Как раз в последнем письме Вашем, когда Вы советуете мне вернуться «домой» — в это самое время у меня шла начатая по настоянию друзей работа по регистрации моих здешних работ для предстоящей моей выставки в Москве к моему 75-летию весной[120], которая все это последнее время отнимала всякую возможность писать даже письма, которых набралось у меня уйма. Я коснулся этого, то есть планов моих, уступая Вашему желанию знать мое решение. Невзирая на всякие зовы, на предложения всяких золотых гор (я Вам писал, кажется, об этом), я не могу и не должен трогаться, пока не будет там квартира для меня — это говорят даже мои друзья искренние, заинтересованные, чтобы я там «уж давно был». Квартирный вопрос — самый важный и трудный.

Поразительно, как вы уловили (в своем письме), точно вы подслушали — настроение молодых художников и вообще художественной «общественности» (как мне писали), когда Вы писали «там Вас ждет почет и уважение», «там вы будете полезны как учитель, не только преподавая и т.д. и т.д.» — то самое, что мне на днях говорил (проездом здесь был

у меня, смотрел мои вещи — сам отчасти художник-дилетант на высоком посту)[121] и особенно подчеркивал — «Вы теперь нам крайне нужны» и т.д. Дело в том, что там течение или тяга к «ренессансу», жажда художественного образования, стремление к изучению формы, строгого рисунка и т.д., словом, возврат к тому — отсутствие и борьба за которое — подвинули меня к отъезду за границу для спокойной своей работы. конечно, отъезд от внуков, от дочерей, (хотя, как вы пишете — многим ежегодно дают командировку за границу и т.п.), с другой стороны... вообще проблем много — особенно теперь, в это последнее время — а в результате всего — собираемся к Лидочке в гости в Лондон к ее родам (в ноябре) и посему счастливо вам оставаться. [...]

Б.Л. и А.Л.Пастернакам
Берлин. 24 мая 1937

Дорогие дети [...] пишу с удобной оказией и всем зараз, дабы не повторять каждому одно и то же. Итак, мои картины (холсты)Ю рисунки, акварели и прочее, то есть весь художественный матерьял для проектируемой осенью выставки моей по случаю исполнившегося 75-летия и 50-летия моей художественной деятельности был взят у меня и теперь уже упакованные в ящиках и запечатанных пакетах находится в полпредстве до того момента, когда Якову Захаровичу[122] станет известно — куда их можно отправить с тем, чтобы они нераспакованными могли находиться в полной сохранности до устройства выставки.

[...] Предложенье т. Замошкина[123] (как его имя и отчество?) об устройстве выставки моей этой осенью вполне согласуется с моим желаньем и решеньем [...] я охотно исполню по его указанию, то есть пришлю точный список — каталог (опись) посылаемых на выставку работ моих. Мое присутствие [...], конечно, необходимо. Как мне Яков Захарович передавал о своих неоднократных беседах с т. Керженцевым[124] и другими, весьма компетентными лицами во время своих последних побывок в Москве — то определилось, что в случае, если ко времени устройства выставки обещанная мне квартира не будет готова, я смогу вернуться к маме и уж тогда с нею переехать окончательно, когда квартира будет совсем готова. [...][125]

Из воспоминаний (записей) печатается по машинописи, сделанной Ж.Л.Пастернак с автографа, хранящегося в семейном собрании в Оксфорде.

Письма к жене и сыновьям печатаются по автографам, хранящимся в собрании семьи Е.Б.Пастернака в Москве.

Письма к П.Д.Эттингеру печатаются по автографам, хранящимся в Архиве ГМИИ им. А.С.Пушкина.

Письмо к А.Е.Львову печатается по публикации в книге: Флейшман Л.Борис Пастернак в 30-е годы. Иерусалим. 1984. Автограф хранится в Парижской Национальной библиотеке.

Письма к Д.С.Шору печатаются по публикации в книге: Гасс Б. Пасынки временных отчизн. Тель-Авив, 1985. Автографы хранятся в архиве Иерусалимского университета.

Примечания

[1] Здесь Леонид Осипович ошибается. В.С.Серова была урожденной Бергман, а не Симонович. Родители ее жили не в Одессе, а в Москве. К семье Симоновичей (но не одесских) принадлежала ее сестра, бывшая замужем за петербургским врачом Я.М.Симоновичем.

[2] Опера «Уриель Акоста» писалась В.С.Серовой в 1870–1880-х годах. В 1885 году она была поставлена в Москве в Большом театре, в 1887 — в Киеве, в 1893 — в Петербурге.

[3] Близкое знакомство и общение супругов А.Н. и В.С.Серовых и их маленького сына Валентина с Рихардом Вагнером относится ко времени жизни Вагнера не в Мюнхене и Байрейте, а на вилле Требшен в Швейцарии в 1869 году. См.: Серовы, Александр Николаевич и Валентин Александрович. Воспоминания В.С.Серовой. СПб., 1914. С. 126–128.

[4] Здесь Леонид Осипович не совсем точен. Собственно о воспитании не может идти речь. Заметив художественные способности сына, В.С.Серова, по совету М.М.Антокольского, обратилась к И.Е.Репину как возможному педагогу. Это было в 1874 году в Париже. Затем в занятиях с Репиным был почти пятилетний перерыв, и они возобновились лишь в 1879 году в Москве, чтобы затем продолжиться уже в стенах Академии художеств в Петербурге.

[5] Вандик — старая транскрипция фамилии художника А. Ван Дейка.

[6] Портрет Хендрика ван Тульдена работы П.П.Рубенса (1610-е).

[7] Пилоти Карл Теодор (1826–1886). С 1856 и до самой смерти был профессором класса исторической живописи в мюнхенской Академии, с 1874 — ее ректор.

[8] Гертерих (Хертерих) Людвиг (1856–1932), профессор мюнхенской Академии, учитель Л.О.Пастернака.

[9] Лицен-Майер Шандор (Александр) (1839–1898) — исторический живописец венгерского происхождения. Один из ведущих профессоров мюнхенской Академии.
[10] Пастернак Розалия Исидоровна (1867–1939) — жена Л.О.Пастернака.
[11] Пастернак, приехавший в Дюссельдорф для устройства русского отдела международной выставки современного искусства, после ее закрытия смог посетить другие города Германии.
[12] Gemüth (нем.) — зд. — уют.
[13] Ausflug (нем.) — прогулка.
[14] Эттингер Павел Давыдович (1866–1948) — художественный критик, библиофил, коллекционер, близкий друг Пастернака.
[15] Революционные события 1905 года, в которых активное участие принимали и студенты МЖВЗ, привели к временному закрытию Училища. Воспользовавшись прекращением занятий, Пастернак с семьей уехал за границу и поселился в Берлине.
[16] Кайзер-Фридрих музеум был только недавно закончен строительством.
[17] Речь идет о выставке бельгийского скульптора и живописца Константена Менье.
[18] Не как, а что (нем.)
[19] Максим Горький в это время жил в Берлине и общался с Пастернаком.
[20] Офортный портрет Л.Н.Толстого на фоне грозового неба, исполненный Пастернаком в 1906 году, сделан на основании рисунка пастелью 1901 года (ныне в Гос. музее Л.Н.Толстого в Москве).
[21] Исполненный цветными карандашами и пастелью рисунок, изображающий М. Горького, находится в музее Горького в Москве, один из экземпляров офорта в ГМИИ, оба наброска — в частном собрании.
[22] Орлик Эмиль (1870-1932) — график, чех по происхождению, работал в Германии. был профессором высшей школы прикладного искусства в Берлине.
[23] Гравюра (нем.)
[24] Школа прикладного искусства (нем.)
[25] Профессор и член Сецессиона (нем.). Берлинский Сецессион, объединявший художников неакадемического направления, был основан М.Либерманом в 1899 году. В 1906 году Берлинский Сецессион разделился на два общества — «Свободный Сецессион» во главе с Либерманом и «Новый Берлинский Сецессион», который возглавил Ловис Коринт.
[26] «Graphic» («Графика») — английский художественный журнал, издававшийся в Лондоне с 1881 года.
[27] Картина Либермана «Папа Лев XIII в Сикстинской капелле», с 1906 года находится в Художественном музее Мюнстера.
[28] «Я» и «Я» (нем.).
[29] Жуир (фр.).
[30] «Еврейская улочка в Амстердаме» (нем.).
[31] Воля (нем.).
[32] Израэльс Йозеф (1824–1911) — голландский живописец.
[33] Коль Готхард (1850–1915) — немецкий художник, близкий к импрессионизму.
[34] Лекция о Родене Райнера Марии Рильке (нем.). С этой лекцией Рильке выступал в городах Германии и Австро-Венгрии. В 1907 году ее текст был издан как вторая часть написанной ранее книги о Родене.
[35] В феврале 1906 года в Петербурге открылась большая выставка «Мира искусства»; художница Е.С.Кругликова рассказывала Пастернаку об основных «гвоздях» выставки: картине Ф.А.Малявина «Вихрь», портретах Г.Н.Федотовой и Ф.И.Шаляпина Серова, живописных произведениях молодого В.Д.Милиоти, носивших название «симфоний».
[36] Этнографический музей (нем.).
[37] Имеется в виду Генрих Шлиман, прославившийся обнаружением и раскопками древнего греческого города Троя в Малой Азии.
[38] В конце марта Горький уехал из Берлина в США.
[39] «Содержание — ничто, а форма — все» (нем.).
[40] Эвенполь Анри-Жак (1872–1899) — бельгийский художник-импрессионист.
[41] Эдуард Вюйар (1868-1940) и Пьер Боннар (1867–1947) — французские художники-постимпрессионисты.
[42] Джеймс Эббот Мак-Нил Уистлер (1834–1903), американский художник, работавший главным образом в Париже и Лондоне.
[43] В Национальной галерее Берлина была открыта выставка немецкого искусства за 100 лет (1775–1875).
[44] Имеется в виду «Историко-художественная выставка русских портретов», открывшаяся в Таврическом

дворце в Петербурге в марте 1905 года.
[45] Добропорядочной, приятной, шикарной (нем.).
[46] Путешественник (нем.)
[47] Летом 1912 года Борис Пастернак находился в немецком университетском городе Марбург, где в течение летнего семестра учился на философском факультете у профессора Г.Когена. Л.О.Пастернак с женой и дочерьми в это время отдыхали на курорте в Киссингене.
[48] Позировать (нем.) — зд.
[49] Правильнее — Штрук Герман (1876– ?) — немецкий художник.
[50] Видовая открытка, адресованная сыновьям Борису и Александру, написана в немецком городке Карлсхаген на острове Узедом (побережье Балтийского моря). Описываются местные достопримечательности — островок Грейфсвальдер и большой остров Рюген, на котором семья Пастернаков отдыхала в 1906 году.
[51] Свежая селедка (нем.).
[52] Штеге (Steg) — мостик, тропинка (нем.).
[53] Имеются в виду учебники истории Д.И.Иловайского, по которым велось обучение в русских гимназиях второй половины XIX века.
[54] Речь идет о глубоком экономическом кризисе, охватившем Германию в начале 1920-х годов, что влекло за собой и упадок культуры.
[55] Будем надеяться,.что в ближайшее столетие дела пойдут лучше (нем.).
[56] Портреты детей Леонида Осиповича — дочерей Жозефины и Лидии и младшего сына Александра.
[57] Этой «квартирохозяйкой» стала Жозефина Пастернак, вышедшая замуж за своего троюродного брата Федора Карловича Пастернака.
[58] Борис Пастернак.
[59] Картина «Муки творчества» Л.О.Пастернака 1892 года. Демострировалась на XX выставке ТПХВ.
[60] Выставка средств связи (нем.)
[61] Немецкий художник Ловис Коринт умер 17 июля 1925 года в Зандвоорте (Голландия).
[62] Озеро Вальхензе (нем.).
[63] Явление живописи (нем.).
[64] О мертвых или ничего или хорошо (лат.).
[65] Благодарю тебя, Боже (нем.).
[66] Но почему же (нем.).
[67] Разумеется, из-за конкуренции (нем.).
[68] Портрет Коринта был исполнен Пастернаком в 1927 по эскизу, сделанному во время позирования.
[69] Сосредоточенность в себе (нем.).
[70] В декабре 1925 года отмечалось пятидесятилетие Рильке.
[71] Первый абзац письма написан на немецком языке.
[72] Пастернак встретился с Рильке в Риме летом 1904 года.
[73] Портрет Рильке был написан Пастернаком уже после смерти поэта, в 1928 году. (х., м., Веймар, собр. Йозефы Байер-Рильке). Рильке здесь изображен молодым, таким, каким он запомнился художнику во время начала их знакомства на рубеже веков.
[74] Издательство «Insel» (нем.).
[75] Портрет знаменитого физика Альберта Эйнштейна написан Пастернаком в 1924 году. (х., м., собр. Иерусалимского университета). Вариант портрета — в ГТГ и еще один в собр. семьи Пастернаков в Оксфорде.
[76] Но бежит, бежит между тем... время (лат.).
[77] В немецком ежемесячном журнале «Querschnitt» («Обозрение») в № 12 за 1925 год был воспроизведен портрет Рильке работы художницы Лулу Альбер-Лазар 1916 года.
[78] Паула Модерзон-Беккер (1876–1907) на рубеже XIX–XX веков была членом группы «Ворпсведе», к которой примыкал и Рильке.
[79] Благословленное безмятежное одиночество (нем.).
[80] Речь идет об окончании университета дочерью Л.О.Пастернака Лидией.
[81] На Волхонке в Москве жили сыновья Леонида Осиповича, а на Бейрейтской улице в Берлине — он сам с женой и младшей дочерью.
[82] Федя — Ф.К.Пастернак, муж старшей дочери Леонида Осиповича — Жозефины.
[83] В Ленинграде и Одессе жили близкие родственники Леонида Осиповича.

[84] Р.М.Рильке умер 29 декабря 1926 года.
[85] Имеется в виду княгиня Маргерит Бассиано-Каэтани (1882– ?), субсидировавшая журнал «Commerce», в котором были напечатаны стихи Бориса Пастернака.
[86] Судьба, рок (др.-греч.).
[87] Есть и пить (фр.).
[88] На протяжении длительного времени (фр.).
[89] Художественный Салон, выставочное помещение (нем.).
[90] Неизвестная (лат.).
[91] Торговец произведениями искусства (нем.).
[92] Репутация (фр.).
[93] И.Е.Репин в это время жил в своей усадьбе «Пенаты» в Куоккале (Финляндия).
[94] На всемирной выставке в Париже в 1900 году были показаны иллюстрации Пастернака к роману Льва Толстого «Воскресение».
[95] Речь идет о подготовке персональной выставки Л.О. Пастернака в Берлине.
[96] Письмо датировано днем открытия первой персональной выставки Л.О.Пастернака в берлинской галерее Хартберга.
[97] Анатолий Васильевич Луначарский — тогдашний Нарком просвещения СССР.
[98] Шульте, Кассирер, Гурлитт — владельцы частных выставочных галерей в Берлине.
[99] Изысканный (фр.).
[100] Портрет историка и теолога Адольфа Харнака (х., м., 1927), приобретенный Институтом Кайзера Вильгельма в Далеме.
[101] Портрет художника Ловиса Коринта (Б., гуашь, пастель, 1927, частное собрание).
[102] Известный немецкий художественный критик Ф.Шталь поместил в газете «Берлинер Тагерблатт» (конец 1927 года) хвалебную рецензию о выставке Леонида Пастернака.
[103] Авторитеты (нем.).
[104] Благоприятный отзыв о выставке опубликовал в газете «Фоссише Цайтунг« другой крупный немецкий критик Макс Осборн.
[105] Национальная галерея (нем.).
[106] Людвиг Юсти (1876–1957) — главный директор Национальной галереи в Берлине в течение почти 25 лет (с 1909 по 1933).
[107] Нужда (нем.).
[108] Роскошь (нем.).
[109] Плоховато (нем.).
[109а] Походя, мимоходом (фр.).
[110] Портрет Р.М.Рильке в молодости (1928, собр. Ю. Бауэр-Рильке, Веймар).
[111] Стимул (нем.).
[112] Речь идет о статье П.Д.Эттингера, появившейся в газете «Prager Presse» в августе 1932 года, в которой он рассказывал о своих встречах с Рильке.
[113] Лу (Луиза Густавовна) Андреас-Саломе — немецкая писательница, приятельница Рильке.
[114] Паула Модерзон-Беккер, хорошо знавшая Рильке, не раз портретировала его также в молодые годы. Ее экспрессионистическая манера не могла понравиться Л.Пастернаку.
[115] Вторая персональная выставка Леонида Пастернака (к его 70-летию) была проведена летом 1932 года в Берлине в той же галерее Хартберга, что и первая.
[116] Речь идет о монографии: Osborn Max. Leonid Pasternak. 1932.
[117] А.Е.Львов был директором Московского училища живописи, ваяния и зодчества в 1896–1917 годах. Л.О.Пастернак был в те годы профессором этого училища.
[118] Имеется в виду монография о Пастернаке М.Осборна.
[119] Д.С.Шор — пианист, давний, еще московский знакомый Пастернака, живший в это время в Палестине.
[120] Такой выставки в Москве не состоялось.
[121] По всей видимости, речь идет о Н.И.Бухарине.
[122] Яков Захарович Суриц — в это время посол СССР в Германии.
[123] Александр Иванович Замошкин был в это время начальником Главизо Комитета по делам искусств.
[124] Платон Михайлович Керженцев — председатель Комитета по делам искусств в 1936–1938 годах.
[125] Всем этим планам не суждено было сбыться.

Основные даты жизни и творчества Л.О.Пастернака

Составитель Я.В.Брук

1862

Родился 22 марта (4 апреля) в Одессе.

1879–1881

Учится в Одесской рисовальной школе. Еще будучи гимназистом (и впоследствии — студентом), помещает рисунки в одесских юмористических журналах «Пчелка», «Маяк», московском художественном журнале «Будильник» и др.

1881

По окончании гимназии поступает в Московский университет на медицинский факультет.

1882

Переводится на юридический факультет. Пробует поступить в МУЖВЗ, но не принят. Занимается в частной студии профессора Е.С.Сорокина. Сотрудничает в московском художественном журнале «Свет и тени».

1883

Переводится на юридический факультет Новороссийского университета в Одессе, что дает ему право одновременно обучаться за границей.

1882–1885

Занимается в Мюнхенской Королевской Академии художеств под руководством профессоров И.Гертериха и И.Лиценмейера В 1885 заканчивает с медалью натурный класс, в том же году экстерном — юридический факультет Новороссийского университета с дипломом второго разряда. Знакомится с пианисткой Р.И.Кауфман, будущей женой.

1885–1887

Отбывает воинскую повинность в качестве вольноопределяющегося в артиллерии.

1888

Приезжает в Москву, работает над первой большой картиной «Вести с родины» («Чтение письма с родины»). Участвует на XVI выставке ТПХВ в качестве экспонента. Знакомится с В.Д.Поленовым.

1889

В феврале картина «Вести с родины» приобретена П.М.Третьяковым, в марте — экспонирована на XVIII выставке ТПХВ в Москве. В феврале в Москву приезжает Р.И.Кауфман, 14 февраля происходит бракосочетание Л.О.Пастернака и Р.И.Кауфман. В феврале—марте в Петербурге знакомится с И.Е.Репиным. Лето проводит в Одессе, куда во время своего путешествия на юг на несколько дней приезжает П.М.Третьяков. В середине июля едет в Париж на Всемирную выставку, впервые видит «французское искусство в целом и основателей импрессионизма». Осенью переезжает с женой в Москву (поселяются в Оружейном переулке). По рекомендации Репина становится художественным редактором журнала «Артист», иллюстрирует драматический этюд А.П.Чехова «Калхас», напечатанный в октябрьском номере журнала. Участвует на VIII Периодической выставке МОЛХ.

Конец 1880-х — начало 1890-х

Дает частные уроки рисования; преподает в частном училище изящных искусств А.Гунста; вместе с художником В.К.Штембером открывает частную школу рисования (1889–1894). Посещает рисовальные и акварельные вечера в доме В.Д.Поленова, рисовальные вечера в мастерской К.А.Коровина. Знакомится с Н.Н.Ге. Не позднее 1893 П.М.Третьяков приобретает с выставки МОЛХ три его рисунка углем (1886) и принимает в дар от художника рисунок тушью «Еврейка, вяжущая чулок» (1889).

1890

29 января родился сын Борис. В феврале посылает на XVIII выставку ТПХВ картину «Молитва слепых детей» (забаллотирована жюри). Участвует на выставках: I ТЮРХ и X Периодической МОЛХ («Молитва слепых детей»).

1891

Участвует на XIX выставке ТПХВ, где экспонирует картину «Опять к родным» («Домой на родину»). В мае поселяется в Петровском-Разумовском (на даче Микини в Петровском парке); исполняет иллюстрации для юбилейного двухтомного собрания сочинений М.Ю.Лермонтова (М., И.Н.Кушнерев, 1891); по рекомендации И.Е.Репина осуществляет общее руководство художественной и технической частью этого издания. Участвует на XI Периодической выставке МОЛХ («Портрет С.С.Шайкевича»; в 1896 принесен Шайкевичем в дар П.М.Третьякову).

1892

На XX выставке ТПХВ экспонируется картина «Муки творчества». Участвует на III выставке ТЮРХ. По приглашению журнала «Север» иллюстрирует роман Л.Н.Толстого «Война и мир».

1893

13 февраля родился сын Александр. На XXI выставке ТПХВ экспонируется картина «Дебютантка». Знакомится с Л.Н.Толстым. В апреле подписывает приветствие от членов МОЛХ П.М.Третьякову по случаю передачи галереи в дар городу Москве. Лето проводит в Одессе. В июне посещает Ясную Поляну; пишет картину «Чтение рукописи (Л.Н.Толстой и Н.Н.Ге)». Выставляется в русском разделе на Международной промышленно-художественной выставке в Чикаго. Участвует на выставках: IV ТЮРХ и XIII Периодической МОЛХ (оригиналы иллюстраций к «Войне и миру»; воспроизведены в «Альбоме акварелей к роману графа Л.Н.Толстого «Война и мир». Бесплатнсе приложение к журналу «Север» на 1893 год»).

1894

Участвует на XXII выставке ТПХВ (картины «Чтение рукописи», «Любитель», «Чижик-чижик»); в марте при приеме в члены Товарищества кандидатура Пастернака отклонена. Избран в Совет по организации Первого съезда русских художников (проходил в апреле); исполняет декорации к опере А.С.Аренского «Рафаэль», поставленной в заключительный вечер работы Съезда. В мае приглашен занять место преподавателя в МУЖВЗ.С осени Пастернаки поселяются в квартире при Училище на Мясницкой, 21. Участвует на выставках: V ТЮРХ (оригиналы иллюстраций к сочинениям Лермонтова) и XIV Периодической МОЛХ.

1895

Участвует на выставках: XXIII ТПХВ, VI ТЮРХ и XV Периодической МОЛХ (этюды из летней поездки в Одессу).

1896

На XXIV выставке ТПХВ экспонируются картины «Накануне экзаменов» и «В минуты отдыха»; при приеме в члены Товарищества вновь забаллотирован (4 февраля). Участвует на выставках: Всероссийской промышленной и художественной в Нижнем Новгороде и XVI Периодической МОЛХ. По приглашению И.Е.Репина посылает три работы на «Выставку опытов художественного творчества (этюдов) русских и иностранных художников» (Петербург, декабрь 1896 — январь 1897). В конце 1896 — начале 1897 знакомится с П.Д.Эттингером.

1897

Участвует на выставках: XXV ТПХВ, III Blanc et noir и XVII Периодической МОЛХ. Лето проводит в Одессе. На VII Международной художественной выставке в Мюнхене картина «Накануне экзаменов» (1894) отмечена второй золотой медалью.

1898

Участвует на выставках: русских и финляндских художников, устроенной С.П.Дягилевым (Петербург, январь—февраль), IX ТЮРХ, IV Blanc et noir в Москве, XVIII Периодической МОЛХ. Лето проводит в Одессе. В октябре по приглашению Л.Н.Толстого приезжает в Ясную Поляну для переговоров об иллюстрациях к роману «Воскресение»; в ноябре привозит в Ясную Поляну первые эскизы рисунков.

1899

Работает над иллюстрациями к «Воскресению»; роман с иллюстрациями публикуется в журнале «Нива», № 11–58, с 13 марта по 25 декабря (с перерывами). В апреле знакомится с Р.М.Рильке. Лето проводит в Одессе. Участвует на выставках: IV Blanc et noir в Петербурге и XIX Периодической МОЛХ (33 оригинала иллюстраций к роману «Воскресение»). Исполняет иллюстрации для юбилейного трехтомного собрания сочинений А.С.Пушкина (М., И.Н.Кушнерев, 1899).

1900

5 февраля родилась дочь Жозефина. Едет в Париж на Всемирную выставку (проходила с апреля по август), где удостоен серебряной медали за выставленные иллюстрации к «Воскресению» и картину «Накануне экзаменов»; картина приобретена французским правительством для Люксембургского музея в Париже. Лето проводит в Одессе. Участвует на выставках: бывших учеников Одесской рисовальной школы, V и VI Blanc et noir. Принимает участие в подготовке литературно-художественного сборника в помощь евреям Бессарабской и южных губерний, пострадавшим от голода; обращается с просьбой об участии в издании к А.П.Чехову и В.Д.Поленову (октябрь).

1901

Участвует на выставках: XXIX ТПХВ, III «Мир искусства», I «36 художников». По заказу Люксембургского музея приступает к работе над картиной «Л.Н.Толстой в кругу семьи». В июне едет в Ясную Поляну, где делает зарисовки и этюды. Лето проводит в Одессе.

1902

8 февраля родилась дочь Лидия. Участвует на выставках: XIII ТЮРХ, IV «Мир искусства» (пастель «Л.Н.Толстой в кругу семьи» приобретена вел. князем Георгием Александровичем для Русского музея императора Александра III),

II «36 художников» (групповой портрет (пастель) «Заседание совета художников-преподавателей МУЖВЗ»; наброски, рисунки и этюды с натуры для картины «Л.Н.Толстой в кругу семьи» и др.). Лето проводит в Одессе. В журнале «Мир искусства» (№ 8 за 1902) воспроизведена картина «Л.Н.Толстой в кругу семьи», а также эскиз и десять этюдов к ней.

1903

Лето проводит на даче в имении Оболенских под Малоярославцем, где работает над монументальной композицией «В ночное». Знакомство с А.Н.Скрябиным. Посещает Ясную Поляну. Участвует на выставках: V «Мир искусства» и I СРХ (член-учредитель).

1904

Иллюстрирует рассказ Л.Н.Толстого «Чем люди живы». Участвует — как экспонент и как устроитель русского отдела — на Международной выставке в Дюссельдорфе; после окончания выставки (4 мая) путешествует по Германии и Италии, в Риме встречается с Р.М.Рильке. Лето проводит на даче в усадьбе И.А.Рукавишникова «Сафонтьево» на Истре под Новым Иерусалимом. Участвует на II выставке СРХ в Петербурге (пастель «Заседание совета художников-преподавателей МУЖВЗ» приобретена с выставки в Русский музей императора Александра III).

1905

Избран академиком. Участвует на II выставке СРХ в Москве (иллюстрации к рассказу «Чем люди живы», декоративное панно «Воспоминание об Италии» и др.). Лето проводит в «Сафонтьеве». По случаю прекращения занятий в МУЖВЗ в связи с революционными событиями 1905 года в конце декабря с семьей уезжает в Берлин.

1906

Участвует на III выставке СРХ (с 3 по 30 апреля в Москве). В марте в Берлине знакомится с М.Горьким. Лето проводит на морском курорте Гёрен на острове Рюген, пишет портрет композитора Ю.Д.Энгеля, руководившего музыкальными занятиями сына Бориса. В сентябре выставляется в берлинском художественном салоне Эдуарда Шульте совместно с финским художником А.Галлен-Каллелой. Знакомится с немецкими художниками М.Либерманом, Л.Коринтом, Г.Штруком. Получает приглашение занять место преподавателя в Берлинской Академии художеств. Кенсингтонская галерея в Лондоне обращается с предложением предоставить произведения для выставки. Поздней осенью возвращается в Москву. Участвует в Осеннем салоне в Париже и на IV выставке СРЗ в Петербурге («Воспоминание об Италии», портреты Л.Н.Толстого, М.Горького и др.).

1907

Участвует на IV выставке СРХ в Москве (портреты дочерей Д.В.Высоцкого, пастели, акварели, рисунки; четыре рисунка (1904, 1905) приобретены Советом в Третьяковскую галерею). Лето проводит в подмосковном имении «Райки». В июле—августе путешествует с женой в Бельгию, Голландию, Англию. Участвует на выставках: XVIII ТЮРХ и работ еврейских художников в Берлине (ноябрь).

1908

Участвует на V выставке СРХ (пастель «Вечер старинной музыки в Обществе «Свободной эстетики» (Концерт Ванды Ландовской)», этюды и наброски из зарубежных путешествий и др.). Лето проводит в «Райках». Исполняет цветную автолитографию «Л.Н.Толстой за работой», иллюстрации для издания Н.И.Кутепова «Царская и императорская охота», к повести Л.Н.Толстого «Хаджи- Мурат».

1909

Участвует на VI выставке СРХ («Петр I на ассамблее», «Увертюра» (А.Никиш в Московском Благородном собрании), рисунки «В детской» и др.). Зимой пишет портрет В.О.Ключевского, делает наброски к портрету А.Н.Скрябина. В апреле посещает Л.Н.Толстого в Ясной Поляне. Лето проводит в «Райках», посещает Италию.

1910

Участвует на VII выставке СРХ («Профессор В.О.Ключевский. Лекция в Училище живописи», работа приобретена Московским Литературно-художественным кружком; портреты Л.Н.Толстого, А.Н.Скрябина и др.). Участвует в коллективном письме-протесте московских художников (от 8 апреля) А.Н.Бенуа по поводу его критических высказываний о VII выставке СРХ в газете «Речь». Лето проводит в Меррекюле. В ноябре с сыном Борисом выезжает в Астапово, делает зарисовки с Л.Н.Толстого «На смертном одре».

1911

Участвует на выставках: Толстовской в Москве и VIII СРХ. Летом в Одессе знакомится с Х.-Н.Бяликом. Семья переезжает на Волхонку, 14. Публикует некролог о В.А.Серове («Раннее утро», 23 ноября).

1912

Участвует на IX выставке СРХ (портреты поэта Х.-Н.Бялика, профессора И.И.Мечникова, писателя С.С.Юшкевича, детей художника, автопортрет и др.). Летом выезжает для лечения жены в Киссинген, путешествует по Германии (в Марбурге встречается с сыном Борисом) и в Италию.

1913

Участвует на X выставке СРХ (портреты Д.В.Высоцкого и А.Б.Высоцкой, г-жи Л.Г.Марк, поэта Ю.М. Балтрушайтиса, режиссера Гордона Крэга, артиста МХТ А.Л.Вишневского, пианистов И.Гофмана и Ф.Бузони, писателя Шолом-Аша, этюды из путешествий по Италии и Германии). Лето проводит в подмосковном имении «Молоди».

1914

Участвует на XI выставке СРХ (групповые портреты «О.С.Цетлин и Д.В.Высоцкий (За чашкой кофе)», «Г-жа М.И.Капцова с дочерью. Сказки», «Юра и Нина Кашины. Приготовление к шаконне», «У К.А.Коровина. Старинные песни (Шаляпин и художники)» и др.). Летом в имении «Молоди». Пишет групповой портрет детей художника «Поздравление». Создает плакат «На помощь жертвам войны».

1915

Участвует на выставках: художники Москвы — жертвам войны, XII СРХ (композиции «Семейный портрет (Характер фрески)», «В лазарете», «Для солдат», портрет Л.В.Собинова (эскиз), автопортрет). Принимает участие в литературном иллюстрированном издании «Клич», предназначенном «на помощь жертвам войны» (М., 1915). Лето проводит в «Молодях».

1916

Участвует на выставках: VII графических искусств русских, финляндских и иностранных художников в Москве, XIII СРХ («Поздравление», «Прометей (Первое исполнение А.Н.Скрябиным своей Симфонии под управлением С.А.Кусевицкого 2 марта 1911)», автопортрет и др.). Публикует приветствие Х.-Н.Бялику к 25-летию его литературной деятельности («Еврейская жизнь», 1916, № 14/15), ответы на анкету «Война и творчество» («Утро России», 17 декабря).

1917

Участвует на XIV выставке СРХ (портреты С.В.Рахманинова, г-жи Е.Я.Левиной, депутата В.А.Маклакова, «Поэт Бялик и писатель Фришман» и др.). В январе избран в жюри выставки, устраиваемой московским отделением Еврейского общества поощрения художников; в апреле — делегатом в Совет художников Москвы. Принимает участие в выставке-аукционе в помощь освобожденным политическим заключенным (апрель). В мае входит в профессиональный Союз художников «Изограф», в июле — в «Союз деятелей художественного образования и эстетического воспитания»; участвует в организации демократического журнала «Путь освобождения», ставившего целью популяризацию искусства среди солдатских масс.

1918

Работает в Комиссии по охране памятников искусства и старины при Совете рабочих и солдатских депутатов, в Совете по управлению Румянцевским музеем. Делает зарисовки на II Конгрессе Коминтерна. Пишет портреты еврейских литераторов Л.Яффе, Д.Фришмана, С.Ан-ского, картину «Литературный вечер в Корзинкино под Москвой (С.Ан-ский читает пьесу «Диббук»)». Лето проводит на даче под Очаково. Участвует на XV выставке СРХ.

1919

Участвует на II и VI Государственных выставках. Пишет портреты П.А.Кропоткина, Демьяна Бедного (пастель), делает зарисовки на VII съезде Советов. Отвечает согласием на предложение петроградского Еврейского общества поощрения художников принять участие в создании картин-пособий для еврейских детей (январь). Лето проводит под Очаково.

1920

Исполняет портреты «Академик А.Н.Бах и профессор Б.И.Збарский», «Автопортрет», графический портрет И.И.Бродского, автолитографию «Бетховен».

1918–1920

Работает над книгой «Рембрандт и еврейство в его творчестве» (издана в Берлине в 1923).

1921

Создает графические композиции «В.И.Ленин на пленуме ВЦИК» и «В.И.Ленин на IX съезде партии». 13 сентября уезжает с семьей в Берлин. Принимает заказ на рисунки к книге, посвященной берлинским гастролям Московского художественного театра. Участвует в «Выставке русского искусства, старого и нового» в Париже, в галерее Devambez (ноябрь).

1922–1923

Создает живописные портреты С.Черниховского, З.Шнеура, Б.Пастернака, графические — А.М.Ремизова, М.Ф. Гнесина, Г.Штрука (сухая игла). Выходят в свет «Альбом портретов еврейских деятелей» с предисловием Г.Штрука на иврите и немецком языке (издательство «Явне», Иерусалим—Берлин, 1923) и книга «Рембрандт и еврейство в его творчестве» на иврите (издательство «Явне») и на русском языке (Берлин, издательство С.Д.Зальцмана, 1923). В журнале «Ха-Олам» (1923, № 2, Берлин), опубликованы воспоминания о встречах с Х.-Н.Бяликом. Специальный номер иллюстрированного художественного журнала «Жар-птица» (редактор А.Э.Коган) посвящен творчеству Л.О.Пастернака (автор статьи М.Осборн).

1924

Весной по приглашению А.Э.Когана принимает участие в историко-этнографической экспедиции в Египет и Палестину совместно с художниками А.Федером, А.Панном и С.Раскиным; обратный путь в Берлин совершает в обществе Х.-Н.Бялика. Во время путешествия исполняет портреты президента Всемирной сионистской организации Х.Вейцмана и главы английской администрации в Палестине Г.Самюэля. В Берлине портретирует А.Эйнштейна, выставляет портрет в Осеннем Сецессионе (приобретен Еврейским университетом в Иерусалиме). Участвует на выставках русского искусства в Гааге (январь—февраль) и Нью-Йорке (март—апрель). Выходит в свет альбом на иврите «Пастернак, его жизнь и творчество» с предисловием М.Осборна и статьей Х.-Н.Бялика (Берлин, издательство А.И.Штыбеля, 1924).

1926

Получает предложение сделать для московского журнала «Красная нива» страницу рисунков «Улица Берлина ночью». Музей Л.Н.Толстого в Москве обращается с просьбой восполнить недостающие в собрании музея работы. Произведения Пастернака экспонируются на выставках: русских книжных знаков в Российской публичной библиотеке в Ленинграде и «Русская революция в произведениях изобразительного искусства» в Музее революции в Москве.

1927

Пишет портреты А.Харнака, Л.Коринта, М.Либермана, автопортрет с женой, воссоздает утраченный в Москве литографский рисунок «Бетховен». В марте получает из московского Музея изящных искусств анкетный лист к предстоящему изданию «Словарь русских граверов». Работы Пастернака экспонируются на выставке «Гравюра СССР за 10 лет» в Музее изящных искусств (ноябрь). В декабре 1927 — январе 1928 в Берлине в галерее Виктора Хартберга проходит первая персональная выставка к 65-летию со дня рождения художника; мастерскую Пастернака посещает А.В.Луначарский.

1928

Пишет «Портрет Р.М.Рильке (В Москве)», картину «Три русских философа» (Л.Н.Толстой, В.С.Соловьев, Н.Ф.Федоров). Посылает ряд произведений в Музей Л.Н.Толстого для юбилейной Толстовской выставки в Москве. Работает над воспоминаниями о Л.Н.Толстом, Н.Ф.Федорове, В.Д.Поленове. Встречается с художниками Ф.С.Богородским и Г.Е.Ряжским, командированными в Берлин. П.Д.Эттингер читает в ГАХН доклад о графическом искусстве Пастернака.

1929

Посещает привезенную из Москвы выставку «Памятники древнерусской живописи. Русские иконы XII–XVIII веков»; встречается с И.Э.Грабарем.

Конец 1920-х

Выставляет в Тель-Авиве этюды и рисунки из путешествия в Палестину (1924), дополненные работами из музеев и частных коллекций Тель-Авива и Иерусалима.

1932

В марте—апреле в галерее Виктора Хартберга проходит вторая персональная выставка — к 70-летию со дня рождения художника. Выходит в свет монография М.Осборна, в которой публикуются четыре автобиографических фрагмента и около 150 репродукций (Варшава, издательство А.И.Штыбеля, 1932). Издана книга воспоминаний о Л.Н.Толстом (Берлин, 1932).

1933

В апреле посылает экземпляры монографии в Третьяковскую галерею и в Академию художеств в Ленинграде.

1936–1937

Ведет переговоры об организации в Москве персональной выставки к 75-летию со дня рождения. Отобранные для выставки произведения перевезены в советское посольство в Берлине для отправки их в Москву. В декабре 1936 с женой и дочерью Жозефиной посещает Оксфорд, где живет младшая дочь Лидия.

1938

Летом Пастернаки переезжают в Лондон; вскоре туда же приезжает из Мюнхена дочь Жозефина с семьей.

1939

23 августа скончалась Р.И.Пастернак. В конце августа переезжает из Лондона в Оксфорд к Лидии, где живет безвыездно до своей смерти. Несколько гравюр и литографий приобретены для Британского музея в Лондоне.

Начало 1940-х

Работает над автобиографическими записками и воспоминаниями (1940–1944). Участвует в YMCA Art Exhibition в Лондоне (1943). Приносит в дар Британскому музею автолитографию «Бетховен» (1944).

1945

31 мая скончался в Оксфорде.

Принятые сокращения

Blanc et noir — Московское общество любителей художеств. Выставки акварелей, пастелей и рисунков, исполненных различными способами (Blanc et noir)

ГАХН — Государственная Академия художественных наук, Москва

МОЛХ — Московское общество любителей художеств

МУЖВЗ — Московское училище живописи, ваяния и зодчества

СРХ — Союз русских художников

ТПХВ — Товарищество передвижных художественных выставок

ТЮРХ — Товарищество южно-русских художников, Одесса

Библиография

Воспоминания художника, его литературные работы, письма

Пастернак Л. Письмо в редакцию // Лебедь. 1909, № 7. С. 41, 42.

Пастернак Л. В.А.Серов: [Некролог] // Раннее утро. 1911, 23 ноября. № 269.

Пастернак Л.О. Письмо в редакцию // Русские ведомости. 1913, 31 марта.

Пастернак Л. Ответ на анкету «Война и творчество» // Утро России. 1916, 17 декабря. № 351.

Пастернак Л. Приветствие Х.-Н.Бялику. К двадцатипятилетию литературной деятельности // Еврейская жизнь. 1916, № 14–15. С. 44.

Академик Л.О.Пастернак. Рембрандт и еврейство в его творчестве. С 30 снимками с произведений Рембрандта. Берлин: Изд. С.Д.Зальцман, 1923.

Pasternak L. Vier Fragmente aus meiner Selbstbiografie. In.: Osborn M. Leonid Pasternak. Warschau: Stybel, 1932. S. 41-112.

Пастернак Л.О. Как создавалось «Воскресенье»: Воспоминания художника о Л.Н.Толстом и о своей работе над иллюстрациями к роману. Публ. Н.Гусева. В сб.: Лит. наследство. Т. 37-38. М., 1939. С. 510–519. Перепечатано: Л.Н.Толстой в воспоминаниях современников. В 2-х тт. Под общ. ред. С.Н.Голубева, В.В.Григоренко, Н.К.Гудзия,, С.А.Макашина, Ю.Г.Оксмана. Т. 2. М.: Гослитиздат, 1960. С. 107-114; Л.Н.Толстой и художники: Толстой об искусстве. Письма. Дневники. Воспоминания. Сост. и автор вступ. статьи И.А.Бродский. М.: Искусство, 1978. С. 269–298; Л.Н.Толстой в воспоминаниях современников. В 2-х тт. Сост., подготовка текста и коммент. Н.М.Фортунатова. Т. 2. М.: Худ. лит., 1978. С. 165–172.

Pasternak L. My Meeting with Tolstoy. [Extract from the unpublished memoirs of Leonid Pasternak]. Translated by L.Pasternak-Slater and J.Pasternak // The Russian Review. 1960. Vol. 19. April. P. 122-131.

Пастернак Л. Из записок Леонида Пастернака // Новый журнал. 1962, Т. 69. С. 138–160; 1964, Т. 77. С. 190–214.

Пастернак Л.О. Встречи с Р.М.Рильке. В кн.: *Рильке Р.М.* Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. Сост. Е.В.Головин; вступ. статья И.Д.Рожанского. М.: Искусство, 1971. С. 421–427.

Пастернак Л.О. О Серове. В кн.: Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников. В 2-х тт. Ред.-сост., авторы вступ. статьи, очерков о мемуаристах и коммент. И.С.Зильберштейн и В.А.Самков. Л.: Художник РСФСР, 1971. Т. I. С. 375–378.

Пастернак Л.О. Записи разных лет [Тексты собраны и обработаны Ж.Л.Пастернак, подготовлены к печати А.Л.Пастернаком; послесл. М.Б.Милотворской]. М.: Сов. художник, 1975.

Пастернак Л.О. Письма к Р.И.Сементковскому. Публ. Л.И.Кузьминой // Русская литература. 1975, № 3. С. 186–191.

Die Familie — La famille — The family Pasternak. Ed. Paul J.Mark. Genève: Poésie Vivante, 1975.

Пастернак Л.О. Письмо Х.-Н.Бялику. Публ. Ж.Л.Пастернак и Л.Л.Пастернак-Слейтер. Коммент. Л.Флейшмана // Slavica Hierosolymitana. 1977, № 1. С. 306–316.

Пастернак Л.О. Записи в альбомах для рисования. 1944 год. Публ. и предисл. Е.Б.Пастернака // Творчество. 1979, № 12. С. 16–20.

The Memoirs of Leonid Pasternak. Translated by Jennifer Bradshaw, introduction by Josephine Pasternak. London: Quartet Books, 1982.

Гасс Б. Пасынки временных отчизн. Тель-Авив: Яков-ПРЕСС, 1985.

Эттингер П.Д. Статьи. Из переписки. Воспоминания современников. Сост. А.А.Демская, Н.Ю.Семенова. М.: Сов. художник, 1989.

Венок на могилу художника (Письмо Леонида Пастернака барону Д.Г.Гинцбургу). Предисл. и публ. В.Кельнера // Вестник Еврейского университета в Москве. 1994, № 1 (5). С. 231–234.

Из переписки Леонида Пастернака. Сост. Е.В.Пастернак. В сб.: Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник. 1995. М., Наука, 1996. С. 310–356.

Пастернак Б. Пожизненная привязанность. Переписка с О.М.Фрейденберг. Сост., вступ., примеч. Е.В. и Е.Б.Пастернак. М.: Арт-Флекс, 2000.

Рильке Р.М. Дыхание лирики: Переписка с Мариной Цветаевой и Борисом Пастернаком. Письма 1926 года. Сост., коммент., предисл. К.М.Азадовского, Е.В.Пастернак и Е.Б.Пастернака. М.: Арт-Флекс, 2000.

Каталоги персональных выставок

Kunsthandlung V. Hartberg. Leonid Pasternak. Porträits, Stilleben, Bilder von der Palästina. Reise und aus dem Leo Tolstoi Zyclus. Berlin, 1927.
Kunsthandlung V. Hartberg. Leonid Pasternak. Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen. Berlin, 1932.
Ashmolean Museum. Department of Fine Art. Memorial Exhibition of Painting and Drawings by Leonid Pasternak. 1862–1945. April 1958. Oxford, 1958.
Pushkin House. Leonid Pasternak. The Russian Scene. London, 1958.
Städtische Galerie im Lenbachhaus. Leonid Pasternak. Studien und Zeichnungen. Munchen, 1962.
City Museum. City Art Gallery. Leonid Pasternak (1862–1945). Bristol, 1962.
Herbert Art Gallery and Museum. Leonid Pasternak. Centenary Exhibition of drawings and paintings. 15 September 13 October 1962. Coventry, 1962.
Oxford University Press, Ely House. Leonid Pasternak. 1862–1945. 20 March — 30 May 1969. Intr. Pasternak J. London, 1969.
Maltzahn Gallery Ltd. Leonid Pasternak. 1862-1945. Drawings, Pastels, Watercolors, Paintings. November / December. London, 1974.
Crawford Center for the Arts, University of St.Andrews. Exhibition of Works by Leonid Pasternak. 1862–1945. Introduction by L.Salmina-Haskell, essay by Jennifer Bradshaw. Scotland, 1978.
Государственная Третьяковская галерея. Леонид Осипович Пастернак, 1862–1945. Сост.Ю.М.Забродина, М.А.Немировская. М.: Сов. художник, 1979.
Museum of Modern Art. Leonid Pasternak 1862–1945. Oxford, 1982.
Smithsonian Institution Traveling Exhibition Service. A Russian Impressionist. Paintings and Drawings by Leonid Pasternak, 1890-1945. Intr. By A.Hilton. Washington, 1987.
Литературная газета, Посольство СССР в Великобритании, Союз художников СССР. Леонид Пастернак. 1862– 1945. Выставка живописи и графики. Май—июнь 1989 года. Москва, ЦДХ,1989.

Издания с иллюстрациями и в оформлении Л.О.Пастернака

Лермонтов М.Ю. Сочинения. В 2-х тт. М.: Т-во И.Н.Кушнерев и К°, 1891.
Альбом акварелей к роману графа Л.Н.Толстого «Война и мир». Бесплатное приложение к журналу «Север» на 1893. СПб.: Изд. Евг.Евдокимова, 1893.
Пушкин А.С. Сочинения. В 3-х тт. С приложением биографии Пушкина, написанной И.И.Ивановым. М., 1899.
Tolstoy Leo. Rusurrection. A novel, with thirty three illustrations by Pasternak. Translation by Luise Maud. London: Francis Riddel Henderson, 1900.
Альбом художественных иллюстраций Л.О.Пастернака к роману Л.Н.Толстого «Воскресение». Б/м: Свободное слово, 1901.
Русская живопись XIX века: Главные течения русской живописи XIX века: Альбом репродукций. Текст П.Н.Ге. Папка по рис. Л.О.Пастернака. М.: Изд. Т-ва Бр. А. и И.Гранат и К°, 1904.
Энциклопедический словарь Русского Библиографического Института Товарищества Бр. А. и И.Гранат и К°. В 58 тт. 7-е перераб. изд. Обл. и форзац Л.О.Пастернака. М.: Т-во Бр. А. и И.Гранат и К°, 1910–1948.
Лермонтов М.Ю. Иллюстрированное полное собрание сочинений М.Ю.Лермонтова. В 6-ти тт. Под ред. В.В.Каллаша. М.: Печатник, 1914–1915.
Толстой Л.Н. Воскресенье. Роман в 3-х частях. Гр. Л.Н.Толстого. Ч. 1–3. Берлин: Нева, б/г.
Tolstoi Leo gr. Auferstehung: Ein Roman. T. 1–3. Ubertrag. von Marie von Petzold. Illustr. von Prof. L.Pasternak. Berlin: Newa, 1922.
Pasternak L. Portrait, Album. Mit einem Begleitwort von Herrmann Struck. Jerusalem, Berlin, 1923.
Толстой Л.Н. Воскресение: Роман. М.: Худ. лит., 1937.
Толстой Л.Н. Воскресение. М.: Гослитиздат, 1948.
Толстой Л.Н. Воскресение. Послесл. С.Бычкова. М.: Худ. лит., 1949.
Лермонтов М.Ю. Избранные произведения: Лирика и поэмы. Киев: Радяньска школа, 1950.
Толстой Л.Н. Воскресение. Роман. М.: Худ. лит., 1966.

Толстой Л.Н. Воскресение. Повести, рассказы. Вступ. статья К.Ломунова. Примеч. А.Саакянц. М.: Худ. лит., 1976. (Б-ка Всемирной литературы; Т. 116: Серия вторая. Литература XIX века).

Книги, иллюстрированные работами Л.О. Пастернака

Помощь пострадавшим от неурожая. Литературно-художественный сборник. М.: Газета «Курьер», 1899. С. 93.
На трудовом пути. Литературно-художественный сборник. К 30-летию деятельности Д.И.Тихомирова. М., 1901. С. 777.
Кутепов Н. Царская и императорская охота на Руси. Исторический очерк Н.Кутепова в 4-х тт. Т. 3: Царская и императорская охота на Руси. Конец XVII–XVIII веков. СПб.: Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1902.
Песни борьбы: Иллюстрированный сборник. Сост. Л.Горбунова. М.: Молодая Россия, 1906.
Клич. Литературно-иллюстрированное издание, предназначенное на помощь жертвам войны. М., 1915.
Кутепов Н. Царская и императорская охота на Руси: Исторический очерк Н.Кутепова в 4-х тт. Т. 4: Царская и императорская охота на Руси. Конец XVIII и XIX века. СПб.: Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1911.
Пастернак Б.Л. Воздушные пути: Проза разных лет. Сост., подготовка текста и подбор ил. Е.В.Пастернак, Е.Б.Пастернак; вступ. статья Д.С.Лихачева; коммент. С.С.Гречишкина, А.В.Лаврова. М.: Сов. пис., 1982.
Пастернак Б.Л. Избранное: в 2-х тт. Сост., подготовка текста и коммент. Е.В.Пастернак, Е.Б.Пастернака; Вступ. статья Д.С.Лихачева. М.: Худ. лит., 1985.
Пастернак Б.Л. Стихотворения и поэмы. Послесл. Н.В.Банникова. М.: Худ. лит., 1988.
Пастернак Е.Б. Борис Пастернак. Материалы для биографии. [Предисл. Е.В.Пастернак. Ред. М.И.Фейнберг-Самойлова]. М.: Сов. пис., 1989.
«Раскат импровизаций...»: Музыка в творчестве, судьбе и доме Бориса Пастернака: Сборник литературных, музыкальных и изобразительных материалов. Сост., вступ. статья и коммент. Б.А.Каца. Л.: Сов. композитор, 1991.

Книги и журнальные статьи о Л.О.Пастернаке

Ровинский Д.А. Подробный словарь русских граверов XVI–XIX веков. В 2-х тт. Т. 1. СПб., 1895. С. 759.
Собко Н.П. Словарь русских художников, ваятелей, живописцев, рисовальщиков, граверов, литографов, медальеров, иконописцев, литейщиков, чеканщиков, сканщиков и проч. с древнейших времен до наших дней XI-XIX вв., сост. на основании летописей, актов, архивных документов, автобиографических заметок и печатных материалов Н.П.Собко (С 1867 по 1892 включит.). В 3-х тт. Т. 3. Вып. 1. СПб., 1899. С. 36–49.
Эттингер П.Д. Л.Пастернак. Музыканты. В сб.: Еврейская художественная галерея. Вып. 1. М., 1903.
Грабарь И. Л.О.Пастернак. Лев Толстой в кругу семьи. В альбоме: Картины современных художников в красках. Текст И.Грабаря. В 12-ти вып. Вып. 10. М.: И.Кнебель, 1905. № 46.
[*Ettinger P.*] The Drawings of L.Pasternak // The Studio. 1906. Vol. 37. № 155. C. 306–313.
Лазаревский И.В. Л.О.Пастернак // Новый журнал для всех. 1909, № 9. С. 82.
Тарасов Н. Л.О.Пастернак // Нива. 1917, № 48. С. 732, 733.
Эфрос А.М. Заметки об искусстве: Пастернак и Бродский // Новый путь: Еженедельник, посвященный вопросам еврейской жизни. 1917, № 8. С. 35–42.
Д.И.М., А.А.С. Что делают русские художники // Творчество. 1920, № 11–12. С. 41.
Osborn M. L.O.Pasternak // Жар-Птица. 1925, № 3. С. 2–8.
Meissner C. L.O.Pasternak. Mit zwei farbigen Einfachbildern und neun Abbildungen im Text // Westermanns Monatshefte. 1932. November. S. 213–220.
Osborn M. Leonid Pasternak. Mit 77 Textabbildungen und 67 Tafeln in Autotypie, Offset und Farbendruck. Mit 4 Fragmenten aus der Selbstbiographie des Künstlers. Warschau: Stybel, 1932.
Webb K. Tolstoy's Artist in Oxford // Lilliput.1944. January. P. 63–66.
Булгаков В. Л.О.Пастернак: Страницы воспоминаний // Искусство. 1961, № 7. С. 65–67.
Russell J. Pasternak // The Studio. 1961. Vol. 161. № 815. P. 98–101.
Будянский С. Живые черты Ильича: К публикации эскизов Л.Пастернака к портрету В.И.Ленина // Огонек. 1963, № 45. С. 16.
Милотворская М.Б. Леонид Осипович Пастернак. В кн.: Очерки по истории русского портрета конца XIX — начала XX веков. М.: Искусство, 1964. С. 295–306, прим. 397–399, список работ 457–462.

Булгаков В.Ф. Леонид Осипович Пастернак. В кн.: *Булгаков В.Ф.* Встречи с художниками. Л.: Художник РСФСР, 1969. С. 27–51.
Ленский А.П. По поводу картины Пастернака «Дебютантка». 1893. С предисл. В.Халифа «А.П.Ленский о «Дебютантке» // Театр. 1969, № 8. С.115–117.
Pasternak J. Last Years. In.: Leonid Pasternak. 1862–1945: [Catalogue]. Oxford University Press, Ely House 20 March — 30 May 1969. London, 1969.
Стасевич В.Н. Запечатленное мгновение // Художник. 1973, № 6. С. 40–43.
Ковельман И. Академик живописи Л.Пастернак // Советиш Геймланд. 1973, № 7. С. 180–182 (идиш).
Buckman D. Leonid Pasternak: A Russian Impressionist 1862–1945. London: Maltzahn Gallery Ltd., 1974.
Щербухина Л. Дивная коллекция: Об иллюстрациях Л.Пастернака к роману Л.Толстого «Воскресение» // В мире книг. 1975, № 78. С. 27–28.
Mallac Guy de. A Russian Impressionist: Leonid Osipovich Pasternak, 1862–1945. In.: California Slavic Studies. 1977. Vol. 10. P. 87–120.
Van de Weghe T. Leven en Werk Van Leonid Osipovic Pasternak (1982–1945): Vergeten getuige Van een tijdperk. Universiteit Gent, 1977.
Первые иллюстраторы произведений Л.Н.Толстого М.С.Башилов, Л.О.Пастернак. Авт.-сост. Т.Поповкина, О.Ершова. М.: Изобр. искусство, 1978.
Стасевич В.Н. Творчество Л.О.Пастернака в свете вопросов русского искусства конца XIX — начала XX веков. Автореф. дисс. на соиск. учен. степ. канд. искусствознания. М., 1979.
Немировская М. Поэт повседневного мира: О творчестве художника Л.О.Пастернака. 1862–1945 // Художник. 1979, № 9. С. 32–37.
Сеньковская Н.А. Из частного собрания: О портрете Н.С.Архангельской работы Л.Пастернака // Художник. 1980, № 5. С. 58.
Hilton A. Scenes from Life and Contemporary History. In Russian Realism of the 1870–1880's. In.: European Realist Tradition. Ed. by Gabriel P. Weisberg. Bloomington: Indian University Mess, 1982.
Salys R. Exhibiting in Russia at the Turn of Century: Leonid Pasternak between 1888 and 1916: Оттиск. New-York, 1987.
Hilton A. Drawings from Life: Leonid Pasternak and Russian Arts. In: A Russian Impressionist. Painting and Drawings by Leonid Pasternak, 1890–1945: [Catalogue]. Smithsonian Institution Traveling Exhibition Service. Washington, 1987. P. 1–19.
Ковельман И. Еврейские связи Леонида Пастернака. В сб.: Год за годом: Литературный ежегодник. По материалам журнала «Советиш Геймланд» («Советская Родина»). Вып. 5. М.: Сов. пис., 1989. С. 400–412.
Salys R. L.O.Pasternak's Moi proizvedenija: Text and commentary // Russian Literature Journal. 1993. Vol. XLII. № 156–158. P. 159–322.
Salys R. A Tale of Two Artists: Valentine Serov and Leonid Pasternak. In.: Oxford Slavonic Papers. Edited by C.M.Macrobert, G.S.Smith and G.C.Stone, General Editor. New Series, 1993. Vol. XXVI. C. 75–86.
Северюхин Д.Я., Лейкинд О.Л. Художники русской эмиграции. 1917-1941 гг.: Биографический словарь. СПб., 1994. С. 353–355.
Коган Г.Ф. «Белое покрывало»: Из истории забытой иллюстрации Л.О.Пастернака // Литературное обозрение. 1996, № 4. С. 64–67.
Русское зарубежье. Золотая книга эмиграции. Первая треть XX века. М.: РОССПЭН, 1997. С. 488–491.
Пастернак Е.Б. Борис Пастернак: Биография. М.: Цитадель, 1997.
Пастернак Б. Письма к родителям и сестрам. Сост. Е.Б. и Е.В.Пастернаки. Кн. I–II. Stanford, 1998. Stanford Slavic Studies. Vol. 18, 19.
Зальцберг Э. Художник Л.О.Пастернак. В сб.: Русское еврейство в зарубежье. Сост., глав. ред. и изд. М.Пархомовский. Иерусалим, 1998. Т. 1 (6). С. 270–286.
Лейкинд О.Л., Махров К.В., Северюхин Д.Я. Художники русского зарубежья. 1917–1939 гг.: Биографический словарь. СПб.: Нотабене, 1999. С. 453–455.
Лапшин В. Леонид Пастернак в Берлине // Пинакотека. 1999, № 3–4 (10–11). С.128–135.
Salys R. Leonid Pasternak, the Russian years: a critical study and catalogue. Rimgaila Salys; with an introduction by J.Whiteley. Vol. I–II. New York: Oxford University Press Inc., 1999.





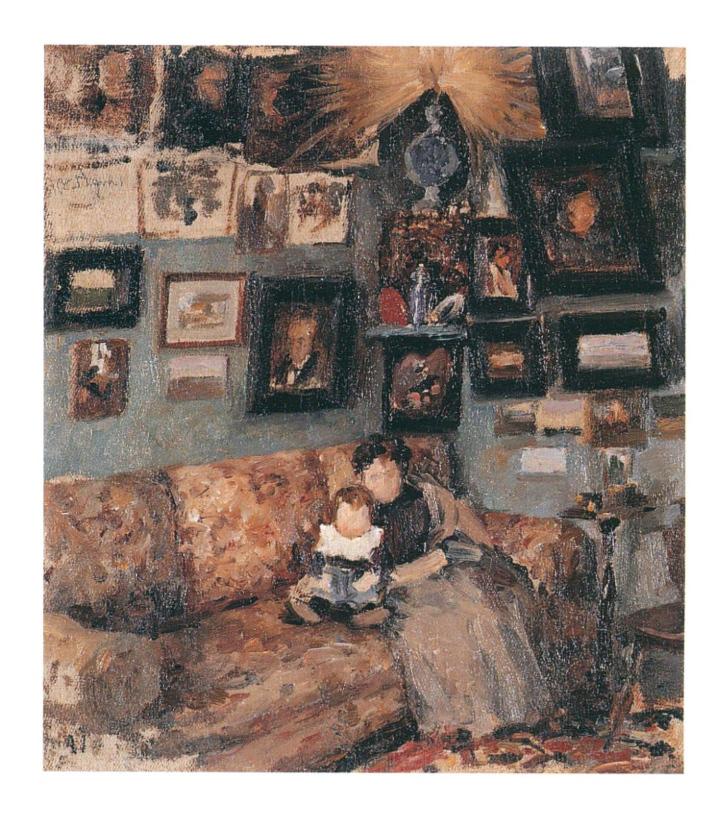




Чтение рукописи
(Л.Н.Толстой и Н.Н.Ге). 1894
ГМТ. Кат. № 22. Фрагмент

Портрет И.И.Левитана
в костюме бедуина. 1889
Бумага, уголь
ГТГ. Кат. № 9

Вести с родины. 1889
Холст, масло
ГТГ. Кат. № 7



Розалия Исидоровна и Боря. 1891
Холст, масло
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва
Кат. № 16

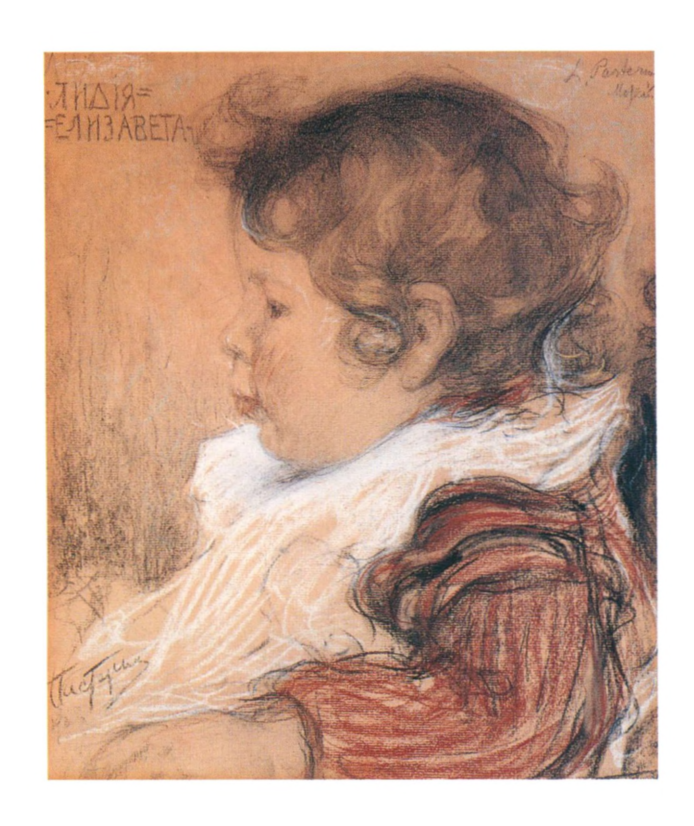
Спящая. 1892
Холст, масло
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва
Кат. № 17

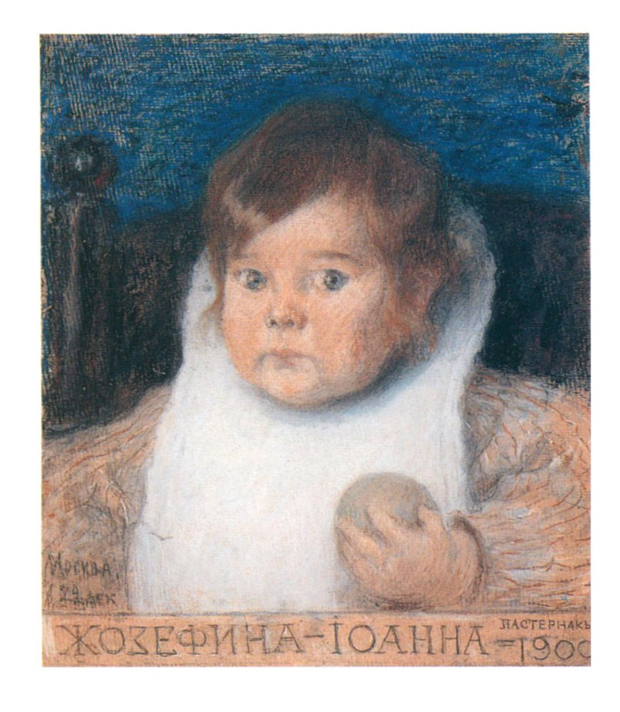
Урок. 1898
Бумага, акварель, белила
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва
Кат. № 24









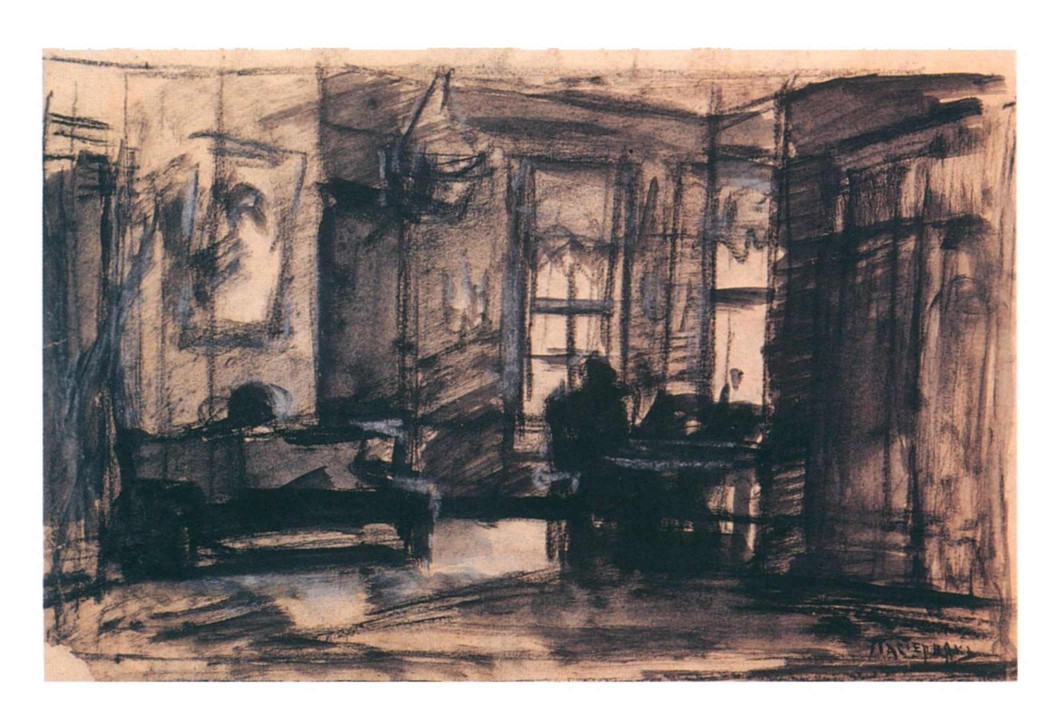


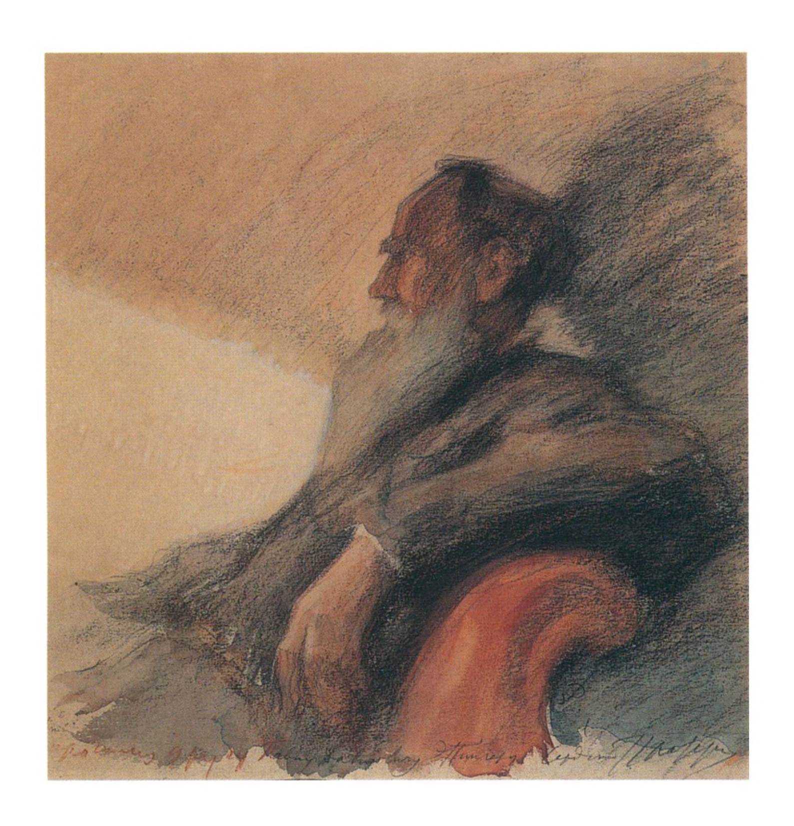
Портрет жены художника. 1905
Бумага коричневая на картоне, пастель
ГТГ. Кат. № 55

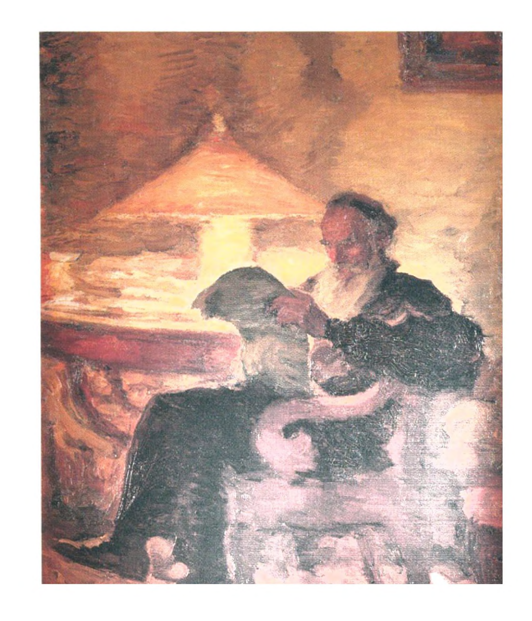
Розалия Исидоровна на фоне освещенного окна. 1900-е
Картон серый, масло
ГМИИ. Кат. № 91

Портрет Лидии в детстве. 1903
Бумага светло-серая, пастель
Собр. Ф.А.Пастернака, Москва
Кат. № 43

Портрет Жозефины в детстве. 1900
Картон, пастель, графитный карандаш
Собр. А.Ф.Пастернак, Москва
Кат. № 34







Лев Николаевич Толстой
в кругу семьи, 1901
Эскиз картины «Лев Николаевич Толстой с семьей в Ясной Поляне» 1901–1902 годов. (ГРМ)
Холст, масло
ГМТ. Кат. № 38

Интерьер. 1890-е
Бумага, тушь, кисть, белила
ГМИИ. Кат. № 31

Л.Н.Толстой. 1901
Бумага серая, акварель, итальянский карандаш, сангина
ГМИИ. Кат. № 36

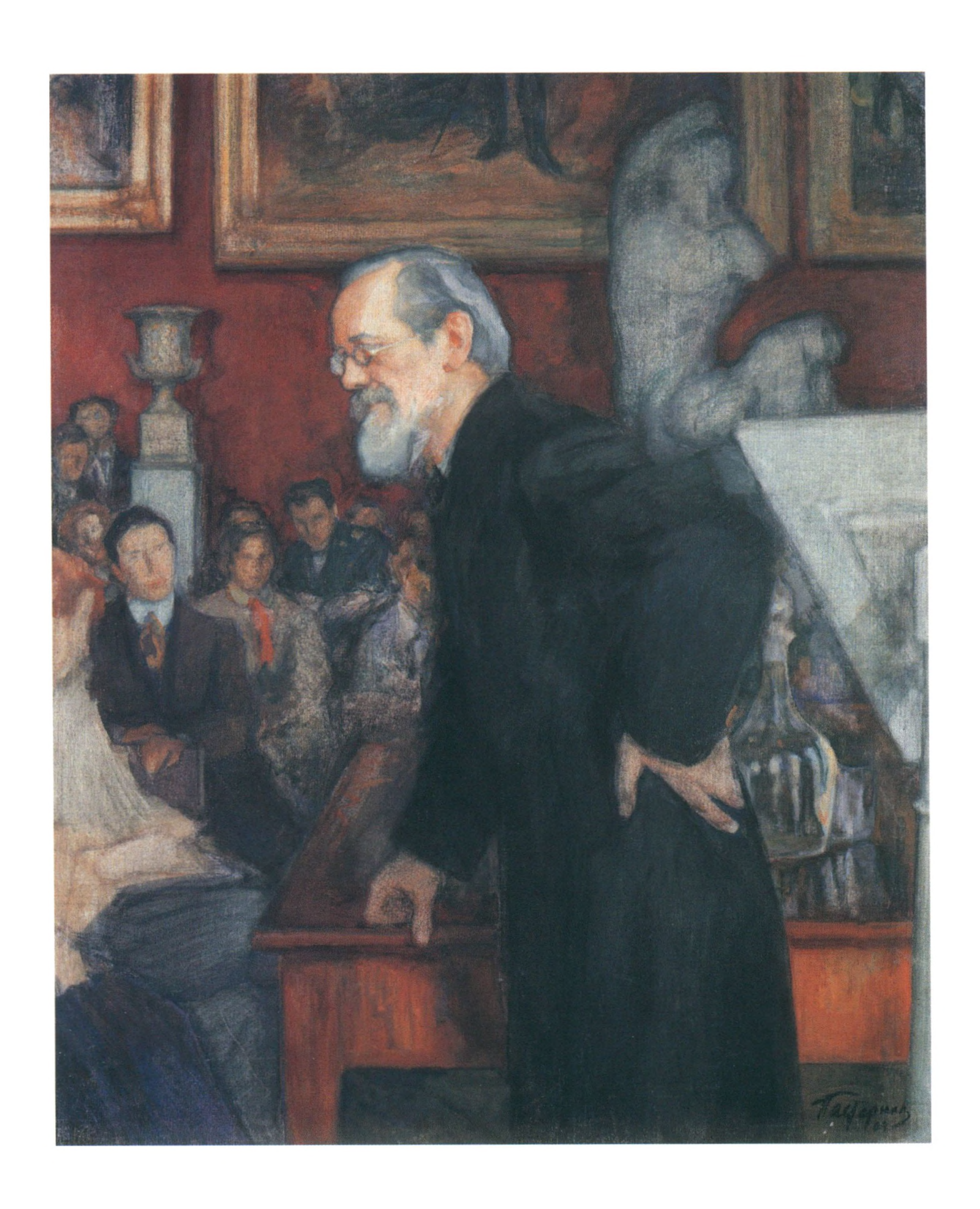
Л.Н.Толстой, читающий газету
у лампы. 1901
Холст, масло
ГМТ. Кат. № 37

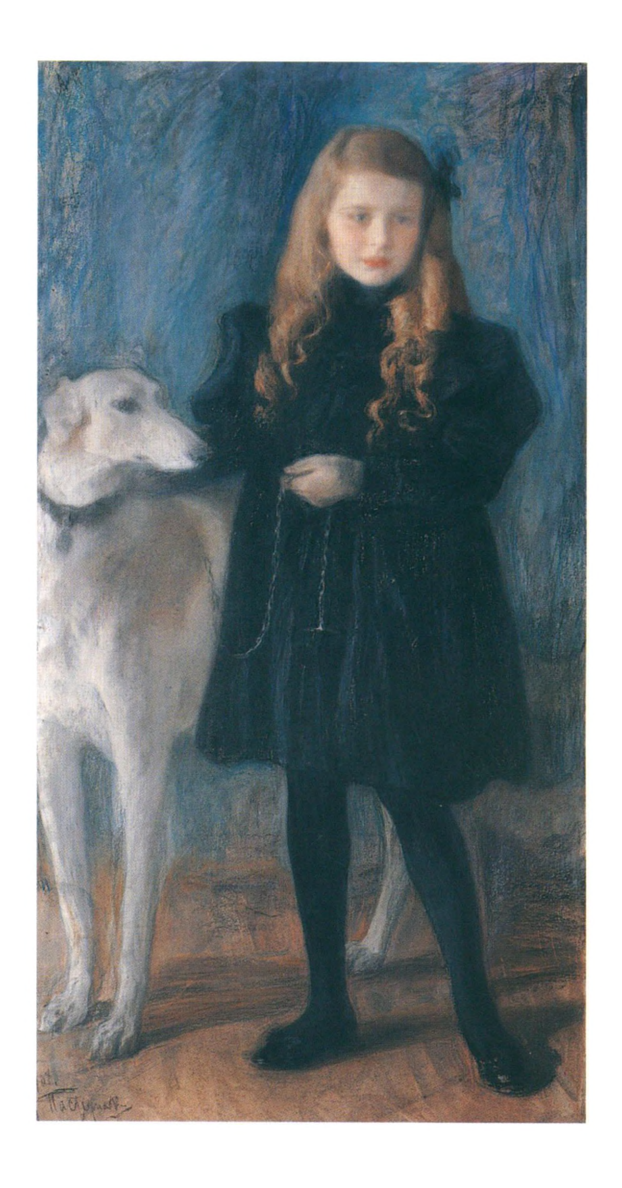
Концерт Ванды Ландовской. 1907
Бумага коричневая, пастель
ГТГ. Кат. № 79
Вечер старинной музыки в «Обществе Свободной эстетики». Среди изображенных: В.О.Гиршман, И.Э.Грабарь, С.П.Дягилев, К.Н.Игумнов, А.А.Кизеветтер, В.Ландовская, Н.Д.Милиоти, И.С.Остроухов, Л.О.Пастернак, В.А.Серов, И.И.Трояновский, А.И.Эртель, П.И.Эттингер и др. Дама в центре — Г.Л.Гиршман

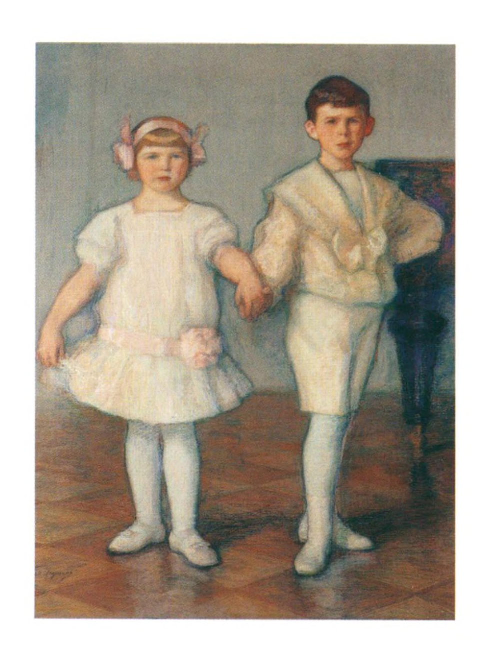


Портрет П.Д.Эттингера. 1902
Бумага на картоне, уголь, пастель, гуашь
ГМИИ. Кат. № 40

Профессор В.О.Ключевский. Лекция в Училище живописи, ваяния и зодчества. 1909
Холст, темпера, гуашь
ГИМ. Кат. № 88





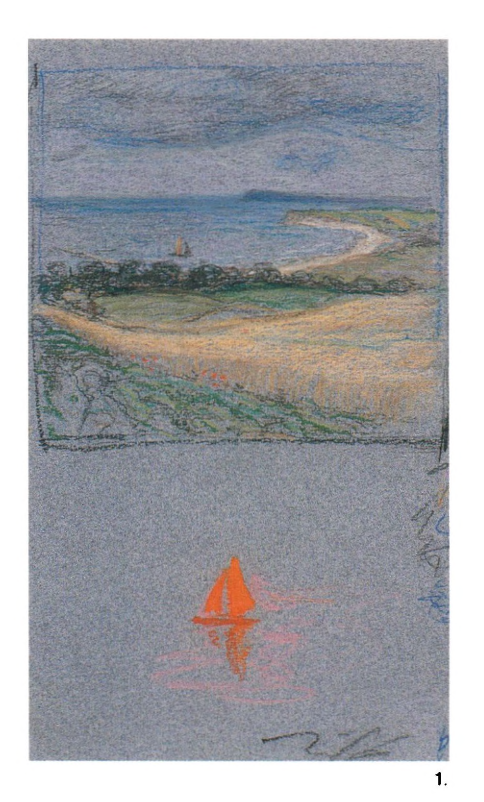


Портрет Нины. 1908
Бумага серая на холсте, пастель
Собр. Г.И.Гольдина, Москва
Кат. № 85

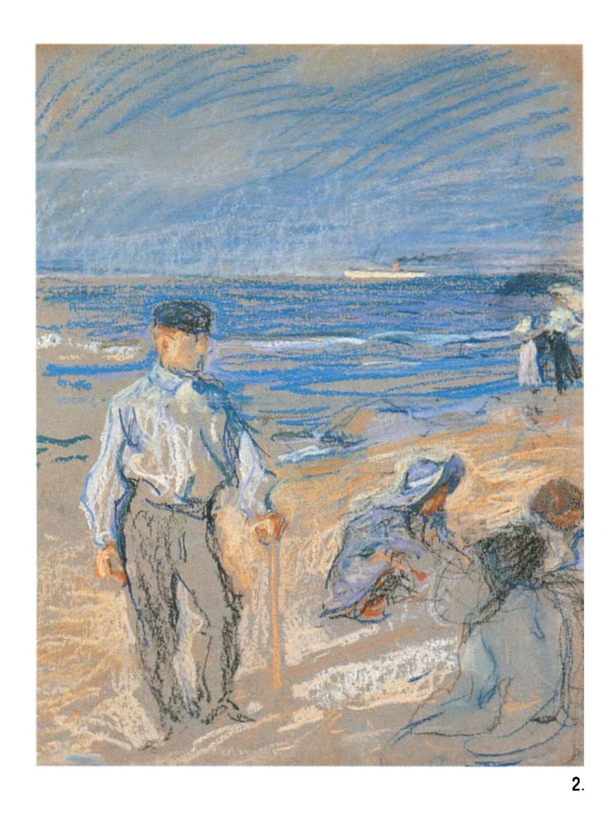
Юра и Нина Кашины. Приготовление к шаконне. 1912–1913
Холст на бумаге, пастель, гуашь
ГТГ. Дар в 1964 Г.Н.Кашина, Москва
Кат. № 113

Ида и Елена Высоцкие. 1906
Холст, масло
ГИМ. Кат. № 61





1.



2.



3.

2. На острове Рюген. 1906
Бумага серая, пастель
Собр. А.Ф.Пастернак, Москва
Кат. № 71

3. Игра на берегу. Рюген. 1906
Бумага светло-голубая на картоне, пастель, уголь
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва.
Кат. № 72

4. Розалия Исидоровна и Лида на веранде. 1906
Бумага темно-серая, пастель
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва
Кат. № 66

5. Пикник. Сафонтьево. 1905
Бумага светло-серая на картоне, пастель
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва
Кат. № 60

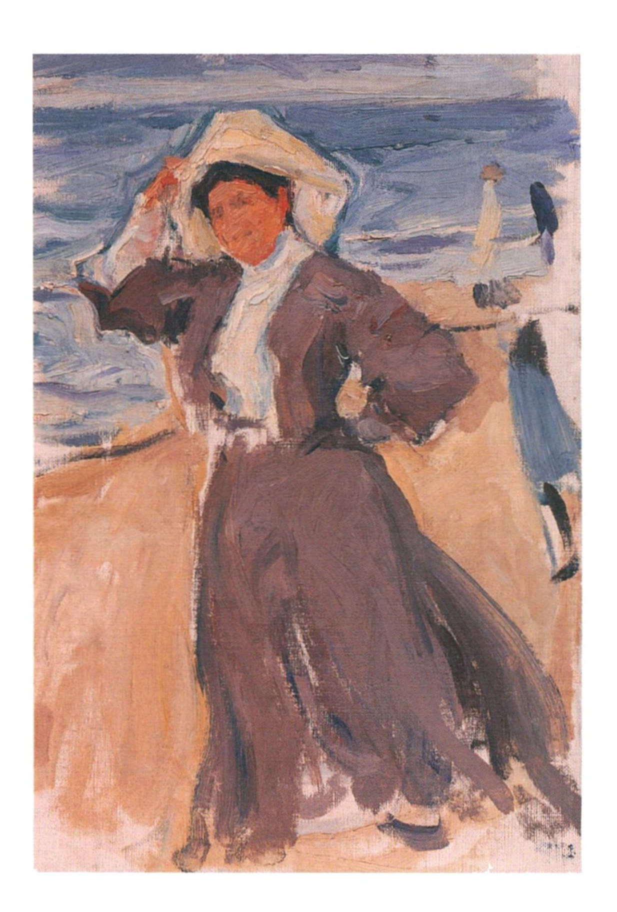
1. Морской пейзаж с оранжевой лодочкой. Рюген. 1906
Бумага голубая, пастель
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва
Кат. № 75

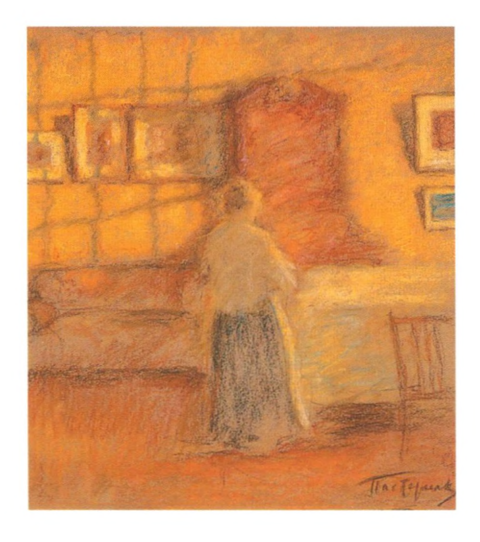
4.

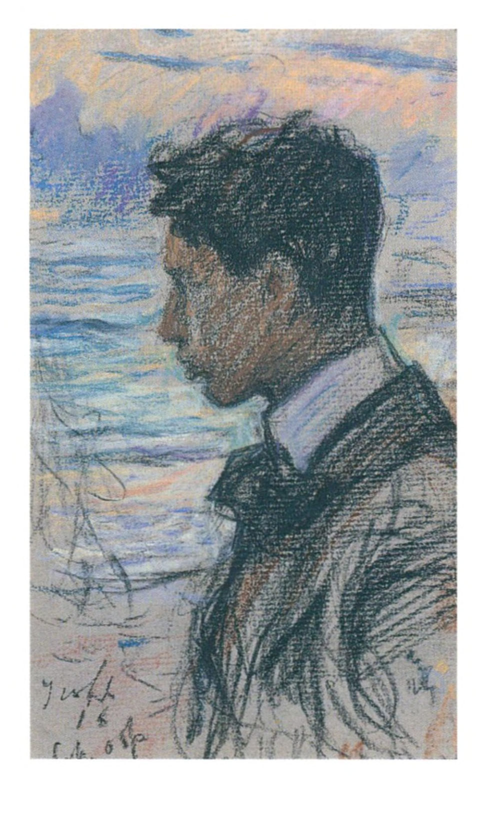


5.









Шура (Студент). 1909
Бумага светло-серая на холсте, акварель, гуашь, уголь
Собр. Ф.А.Пастернака, Москва
Кат. № 89

Р.И.Пастернак у моря. Меррекюль. 1910
Холст, масло
ГМИИ. Кат. № 96

Солнечный луч. Интерьер. 1908
Бумага серая, пастель
Собр. Ф.А.Пастернака, Москва
Кат. № 83

Портрет Бориса Пастернака на фоне Балтийского моря. 1910
Бумага серая, пастель
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва
Кат. № 95





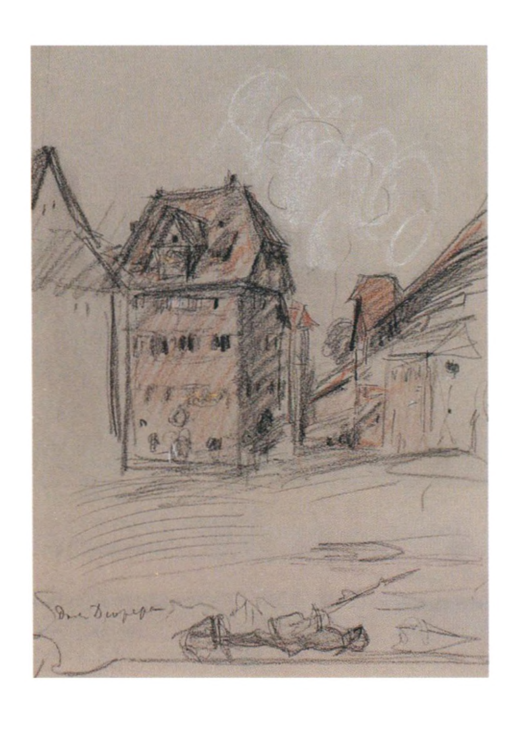
Палио. Сиена. 1912
Бумага коричневая, пастель
ГМИИ. Кат. № 111

Церковь Похвалы Богородицы
на Волхонке. 1911–1914
Бумага голубая, пастель
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва
Кат. № 102

Вилла Ольмюле. Киссинген. 1912
Бумага серо-зеленая, пастель,
гуашь, акварель
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва
Кат. № 103

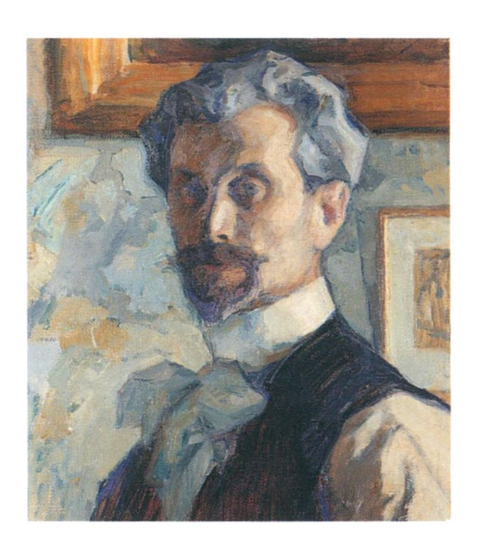
Дом Дюрера. Нюрнберг. 1912
Бумага серо-голубая, пастель
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва
Кат. № 106

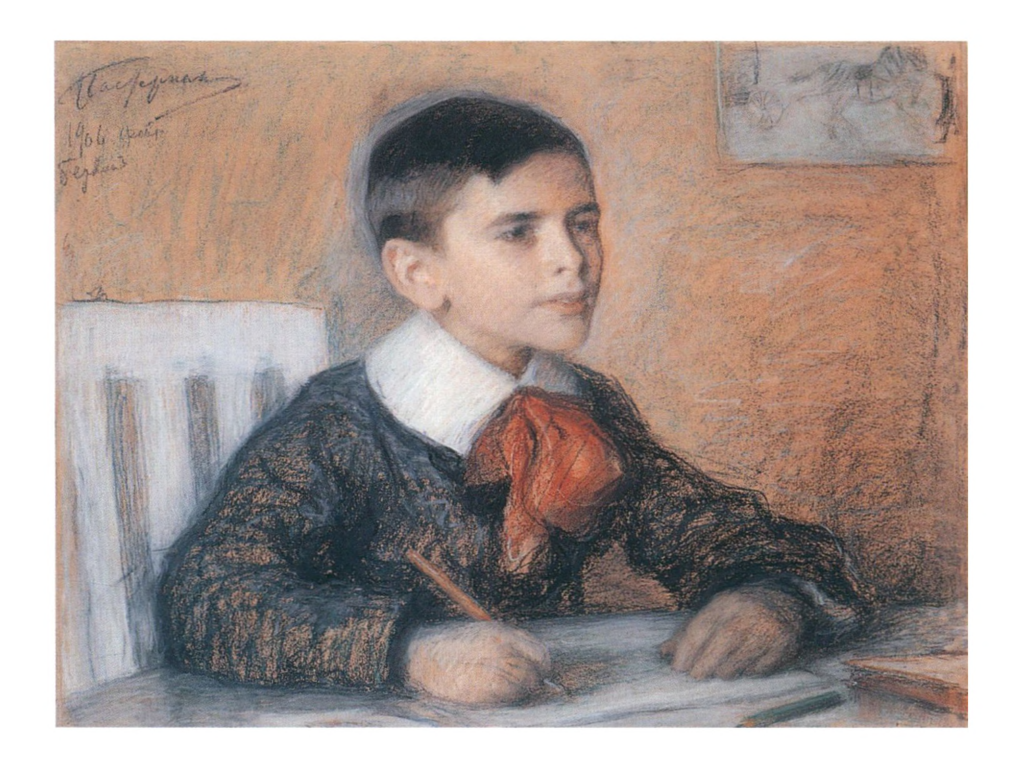
Доминиканский монастырь.
Марбург. 1912
Бумага серо-голубая, пастель
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва
Кат. № 110











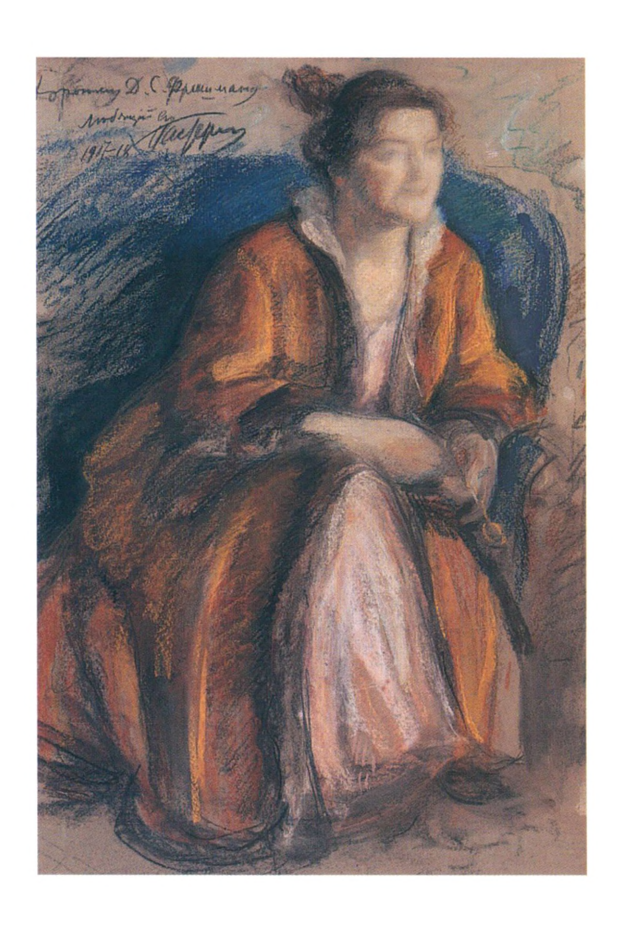


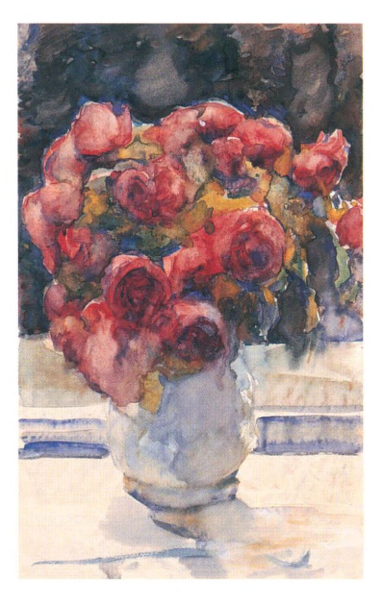
Урок музыки. 1913
Бумага на картоне, акварель
ГМИИ. Кат. № 114

Автопортрет. 1911–1913
Холст, масло
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва.
Кат. № 101

Портрет Фили Газиассона. 1906
Бумага светло-коричневая на картоне, пастель
Собр. Н.А.Пастернак, Москва.
Кат. № 62

Поздравление. 1914–1915
Групповой портрет детей художника, поздравляющих родителей в день их серебряной свадьбы 14 февраля 1914 года
Холст, масло
ГТГ. Кат. № 121

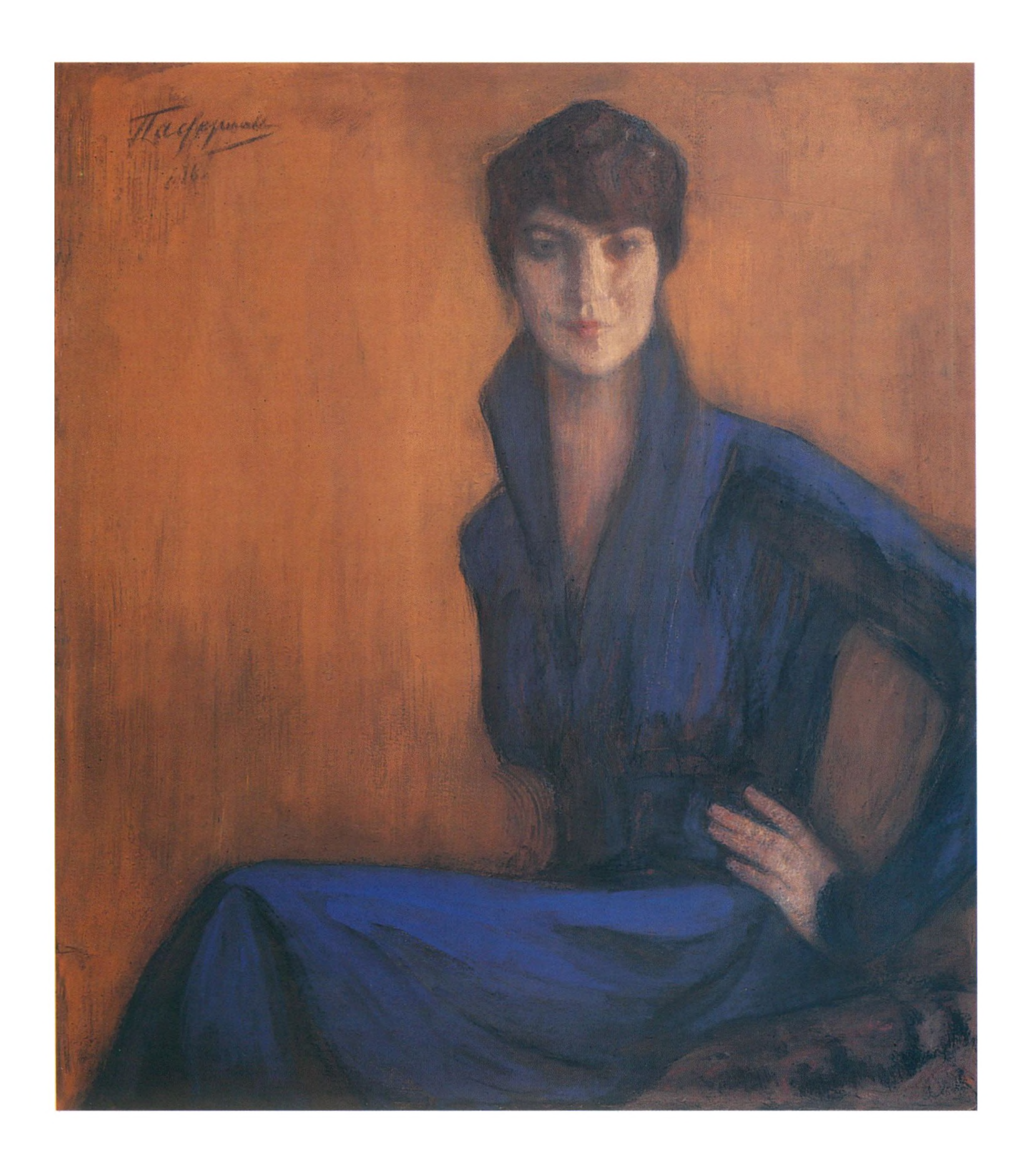




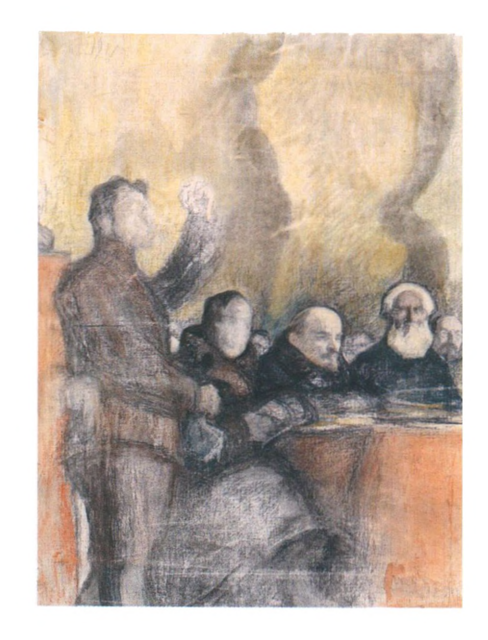
Портрет С.В.Штыбель. 1917–1918
Бумага серая на картоне, пастель, акварель
ГМИИ. Кат. № 132

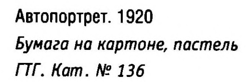
Розы в кувшине. 1913–1918
Бумага, акварель
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва
Кат. № 117

Портрет Е.Я.Левиной. 1916
Картон, пастель, гуашь
ГМИИ. Кат. № 128





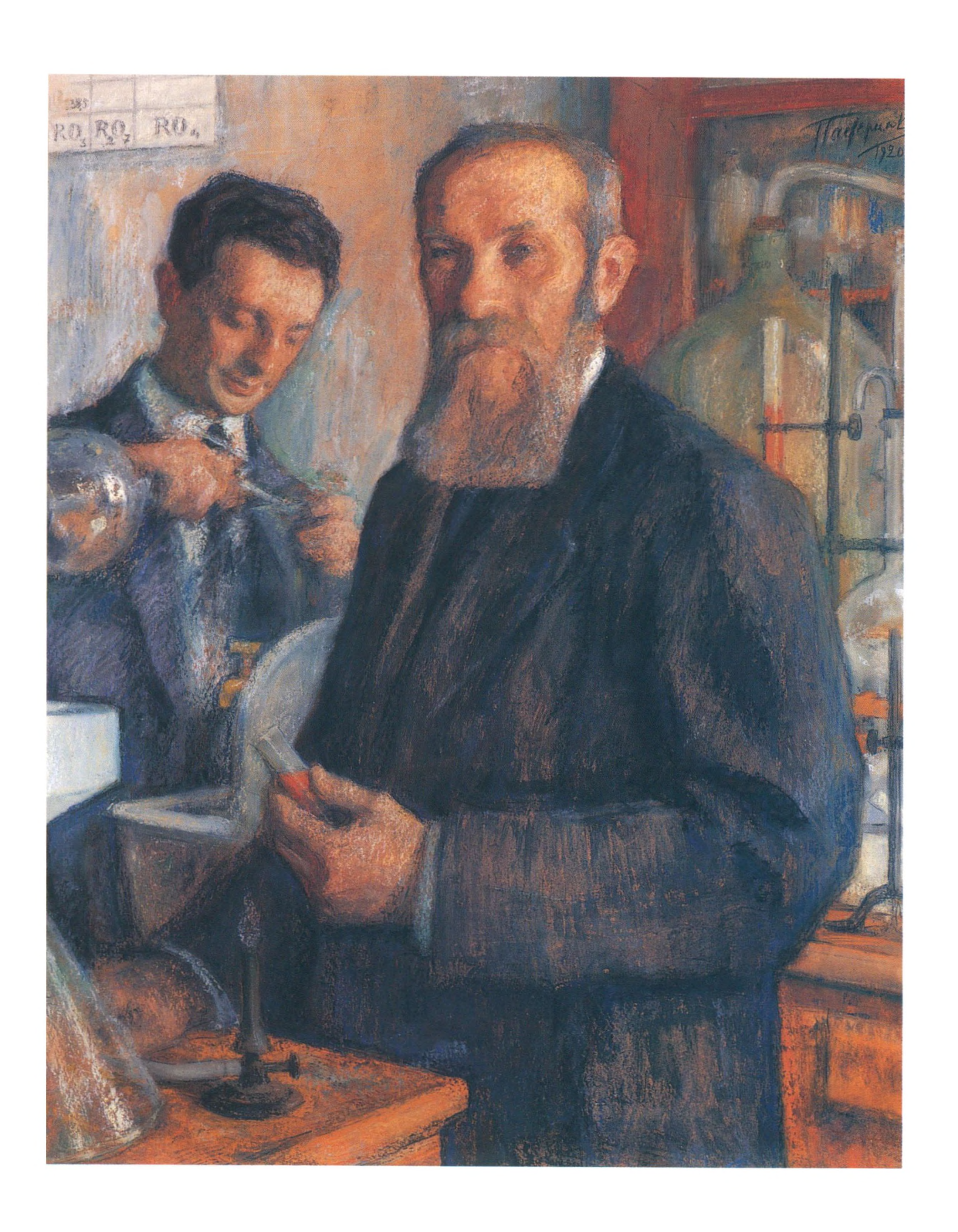




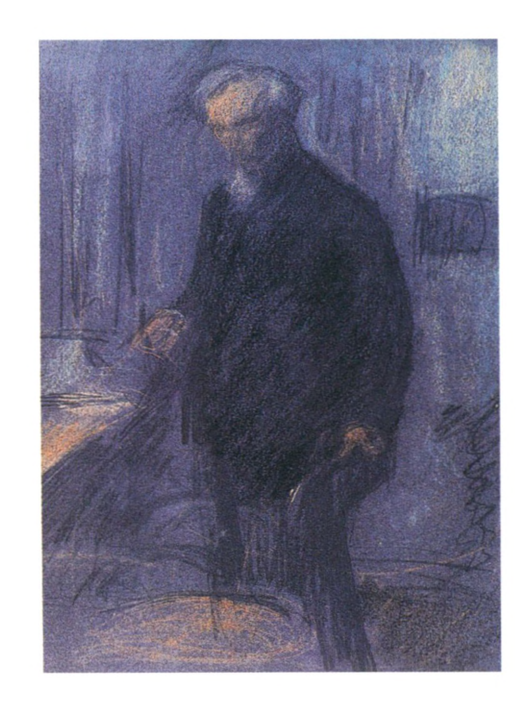
Автопортрет. 1920
Бумага на картоне, пастель
ГТГ. Кат. № 136

В.И. Ленин в Президиуме
VII съезда Советов. 1919
Холст, уголь, сангина, пастель,
акварель
ГТГ. Кат. № 135

В лаборатории. 1920
Картон, пастель, темпера
ГТГ. Кат. № 137
Изображены биохимики: А.Н.Бах
и Б.И.Збарский







Портрет М.О.Гершензона. 1921
Холст, масло
ГТГ. Кат. № 141

Новолуние над Химзее.
Германия. 1920-е
Бумага голубая, пастель
Пастернак Траст, Оксфорд
Кат. № 163

Пейзаж с мавзолеем Рахили.
Палестина. 1924
Бумага, пастель
Пастернак Траст, Оксфорд
Кат. № 153

Автопортрет. Конец 1920-х
Бумага черная, цветной мел
Пастернак Траст, Оксфорд
Кат. № 167

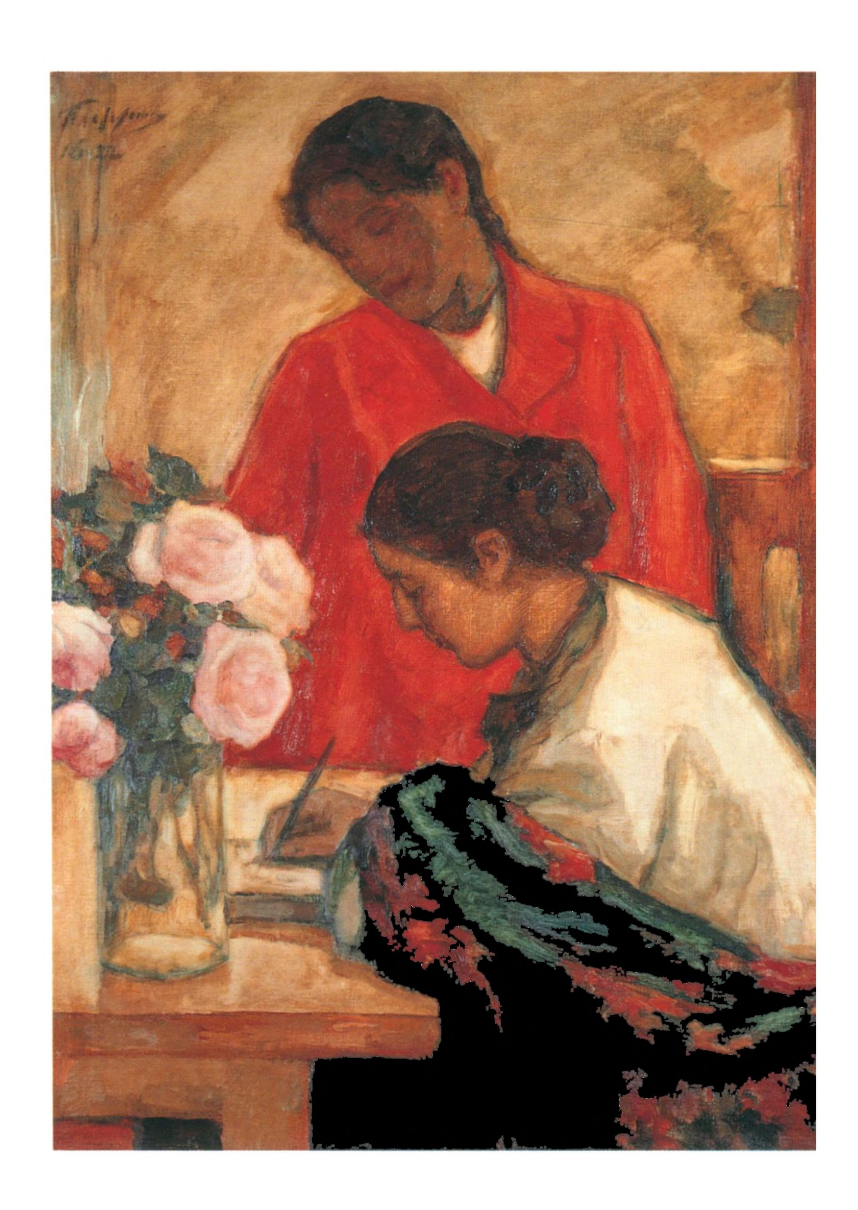
1.



2.



3.



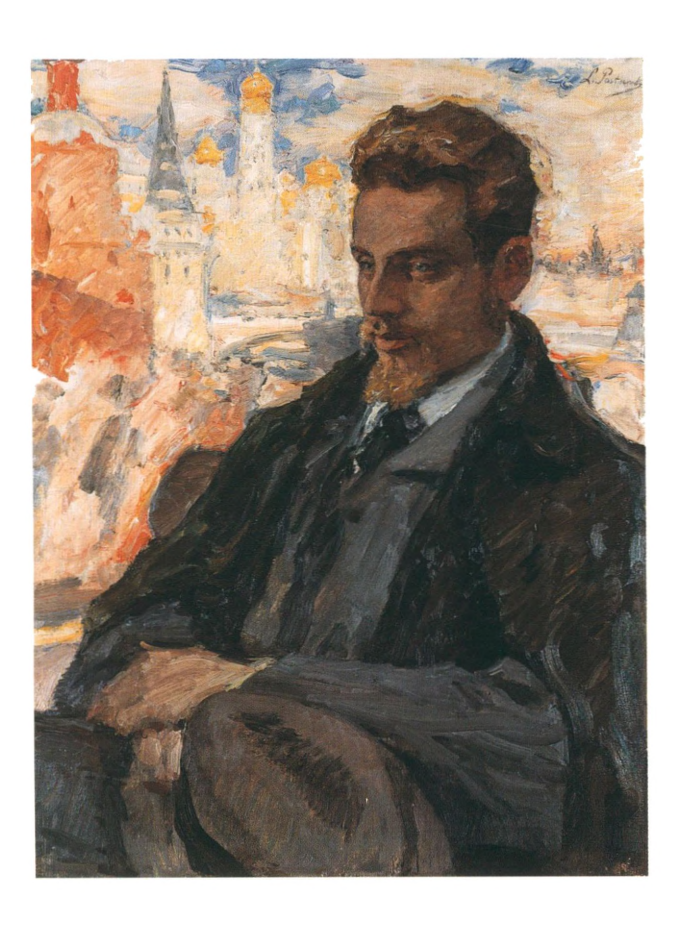
1. Жозефина и Лидия.
(«Голубые сестры»)
Конец 1920-х
Холст, масло
Пастернак Траст, Оксфорд.
Кат. № 157

2. Составление букета. 1924
Бумага, акварель, уголь
Ашмолеан музеум, Оксфорд. Кат.
№ 154

3. Обнаженная в ванне. 1930-е
Бумага, акварель, гуашь, мелки
Пастернак Траст, Оксфорд. Кат.
№ 181

4. На веранде в Молодях. 1922
Холст, масло
Пастернак Траст, Оксфорд. Кат.
№ 142





Портрет Герхарта Гауптмана. 1930
Холст, масло
Национальный музей
И.-Ф.Шиллера, Марбах
Кат. № 169

Р.М.Рильке. (В Москве) 1928
Холст, масло
Собр. Йозефы Байер, Веймар
Кат. № 160

Р.М.Рильке. 1928
Этюд. Бумага, пастель
Ашмолеан музеум, Оксфорд
Кат. № 159





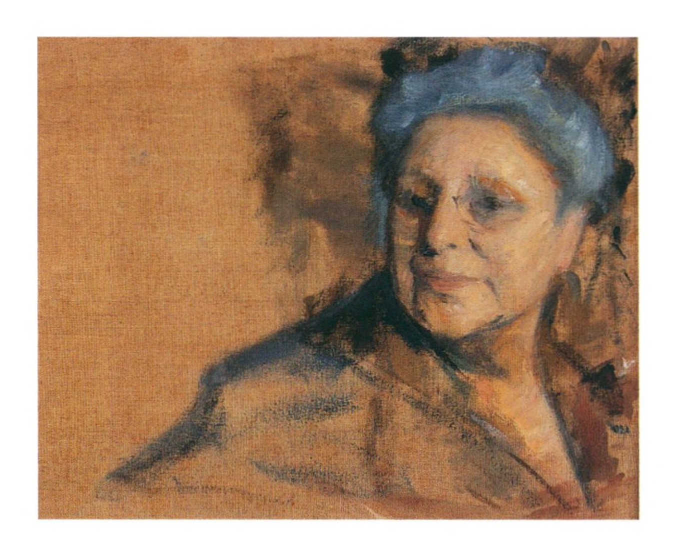
Арбуз. 1930-е
Бумага, акварель
Пастернак Траст, Оксфорд
Кат. № 182

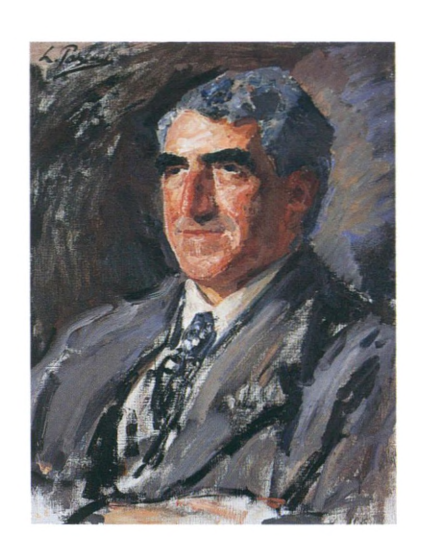
Уличный карнавал
в Мюнхене. 1930-е
Бумага, восковые карандаши
Пастернак Траст, Оксфорд
Кат. № 180

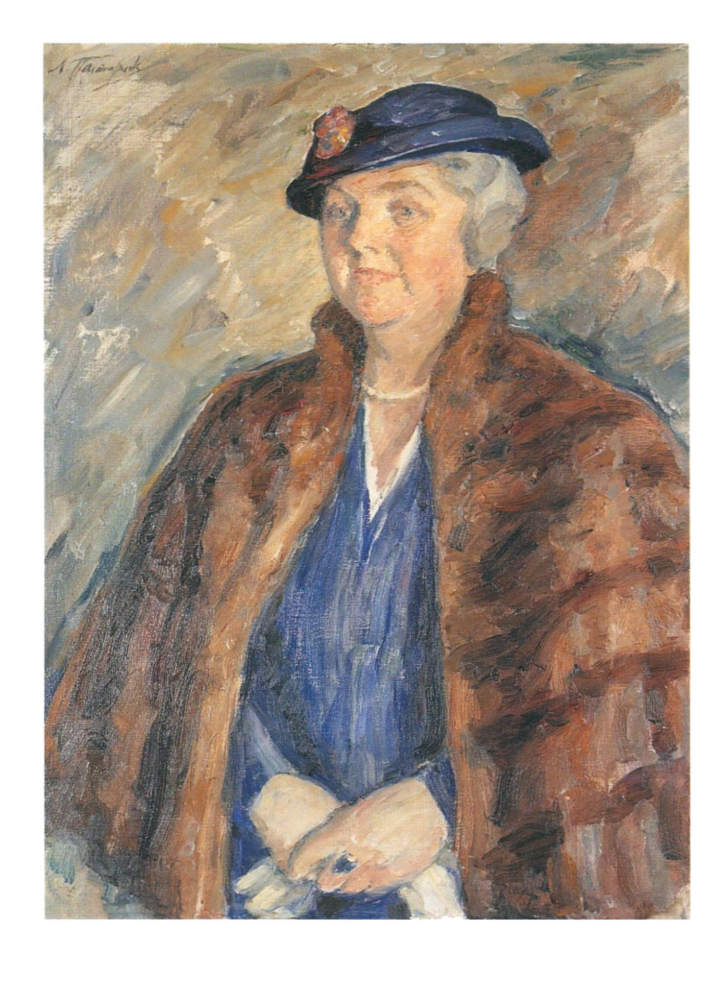
Натюрморт
с черным виноградом. 1932
Бумага, акварель
Пастернак Траст, Оксфорд
Кат. № 170

Поселок Фельдафинг
близ Штарнбергерзее.
Германия. 1932–1933
Бумага бежевая, акварель,
карандаш
Пастернак Траст, Оксфорд
Кат. № 171







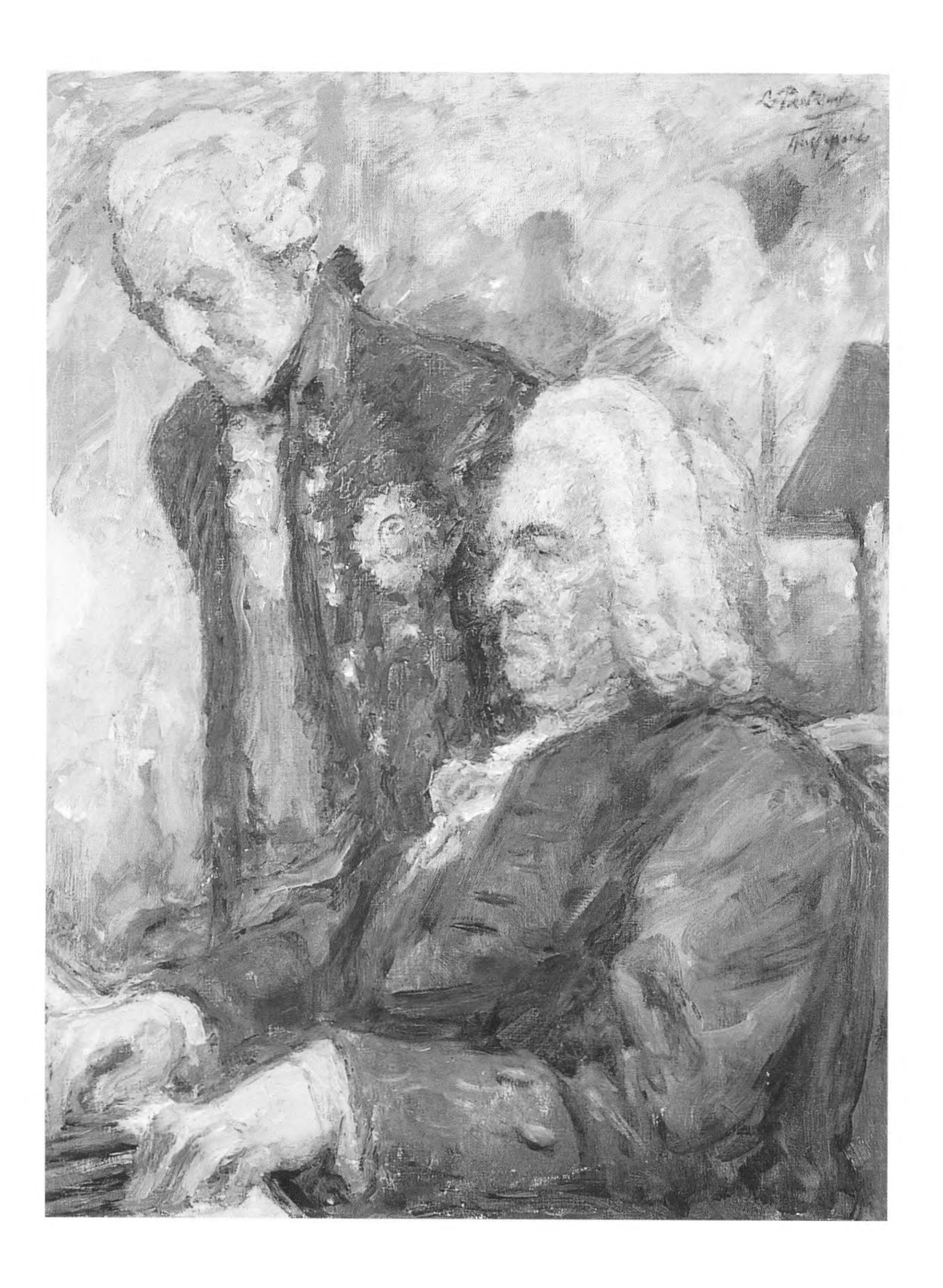


Розалия Исидоровна Пастернак
1930-е
Холст, масло
Пастернак Траст, Оксфорд
Кат. № 178

Портрет г-на Оппенгейма
1930-е
Холст, масло
Пастернак Траст, Оксфорд
Кат. № 179

Портрет Е.Н.Суриц. 1936
Холст, масло
Собр. Е.Я.Суриц, Москва
Кат. № 172

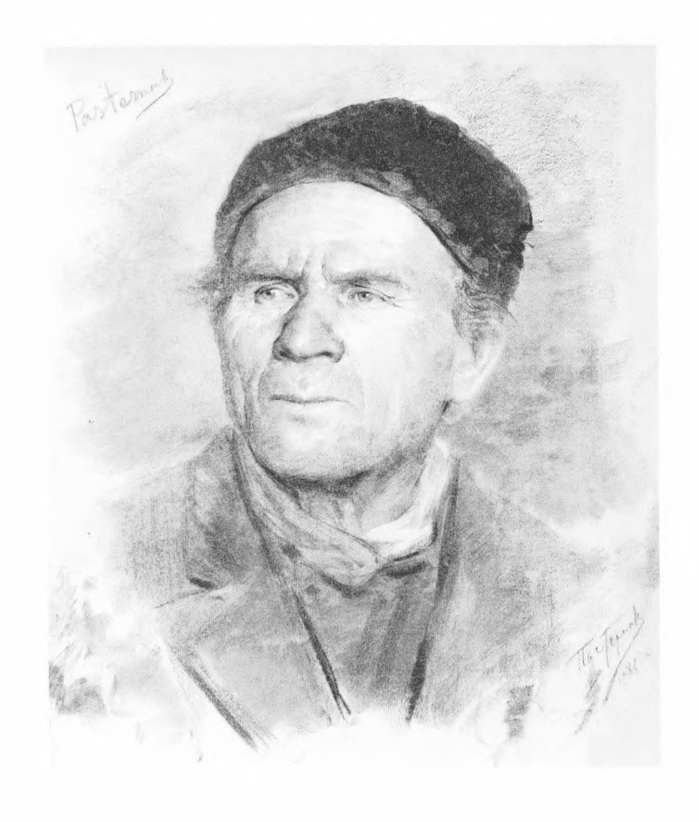
Иоганн Себастьян Бах
и Фридрих Великий. 1938
Холст, масло
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва
Кат. № 176









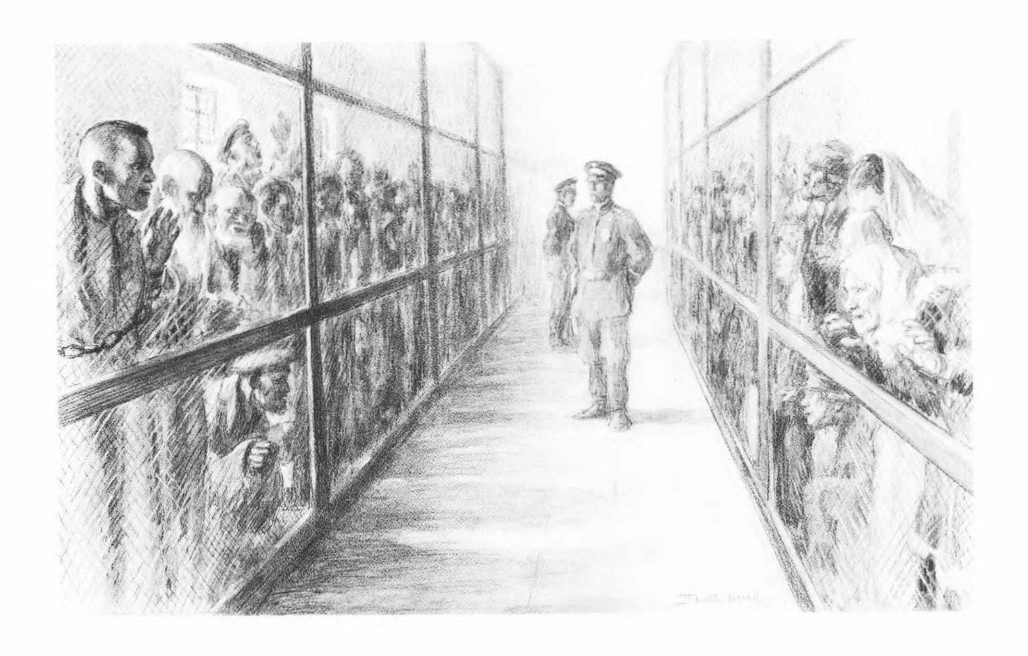


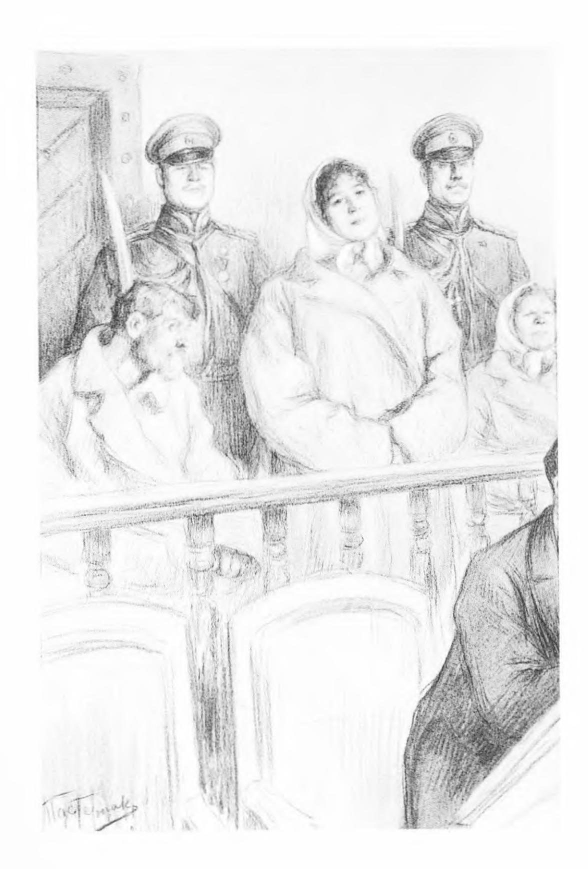
Дети у окна. 1904
Бумага, черный карандаш
ГТГ. Кат. № 48
Фрагмент

Еврейка с чулком. 1889
Бумага, тушь, перо
ГТГ. Дар автора. Кат. № 10

Рабочий. 1885
Бумага, тушь, перо
ГТГ. Кат. № 2

Чернорабочий. 1886
Бумага, уголь
ГТГ. Кат. № 6





Иллюстрации к роману
Л.Н. Толстого «Воскресение»
1898–1899
Бумага светло-серая, итальянский карандаш, белила, мел, акварель
ГМТ
Свидание с арестантами.
Кат. № 26
Маслова в суде.
Кат. № 25

Чтение рукописи («Л.Н.Толстой и Н.Н.Ге). 1894
Холст, масло
ГМТ. Кат. № 21

Н.Н.Ге читает свои записи в редакции журнала «Северный вестник». 1894
Бумага, тушь, перо
ГМТ. Кат. № 23

Л.Н.Толстой на выставке передвижников. 1893
Бумага, графитный карандаш
ГМТ. Кат. № 22





Антверпен. 1908
Бумага коричневая, пастель,
уголь
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва
Кат. № 87

Вид из окна. Берлин. 1906
Бумага серая, итальянский
карандаш, мел
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва
Кат. № 64



Портрет Максима Горького. 1906
Офорт
ГМИИ. Кат. № 77

Экслибрис П.Д.Эттингера. 1902
Картон, тушь, перо, белила
ГМИИ. Кат. № 41









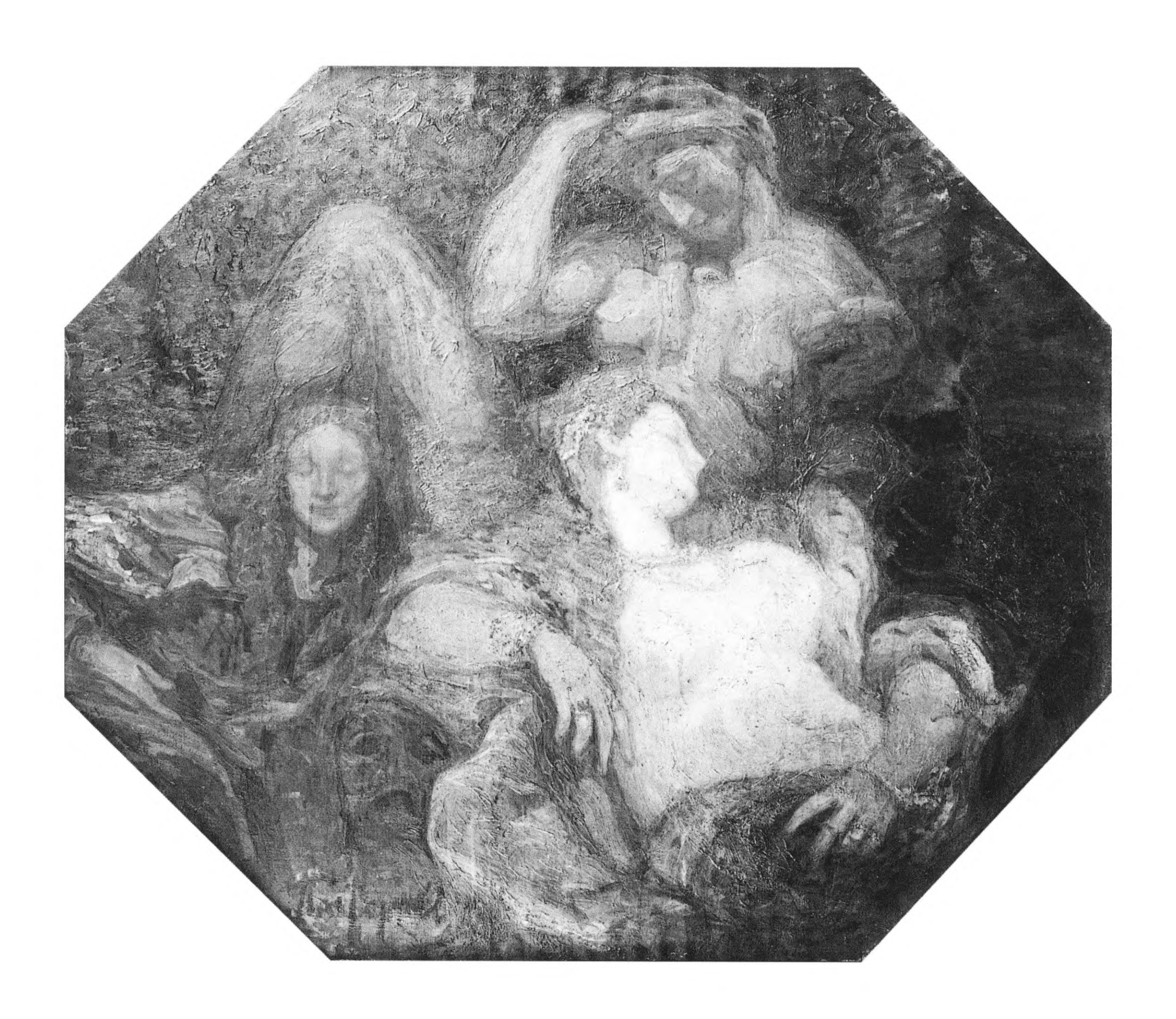
Шура и Лидочка. 1906
Бумага, графитный карандаш
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва
Кат. № 65

Глазок. 1905
Бумага, графитный карандаш
ГТГ. Кат. № 59

В четыре руки. 1905
Бумага, черный карандаш
ГТГ. Кат. № 57

Двойной портрет. 1907
Бумага серо-голубая, уголь, мел
ГМИИ. Кат. № 81





Воспоминания об Италии.
Венеция, Флоренция, Милан. 1905
Холст, масло
ГТГ. Кат. № 54

«На помощь жертвам войны»
Плакат. 1914
Хромолитография
ГТГ. Кат. № 120


На помощь жертвамъ войны



Портрет С.В.Рахманинова. 1916
Бумага, пастель, уголь
ГТГ. Кат. № 125

Первое московское трио. 1917
Бумага на картоне, пастель
ГТГ. Кат. № 129
Изображены: Д.С.Крейн, Д.С.Шор, Р.И.Эрлих

Жозефина вяжет. 1914
Бумага, уголь, сангина
ГТГ. Кат. № 118

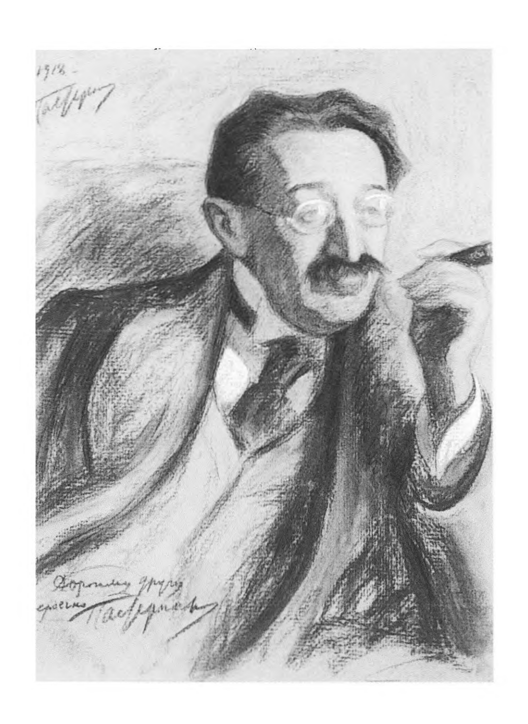
Портрет С.С. Адельсон. 1921
Бумага на картоне, соус, мел
ГМИИ. Кат. № 139

Заседание художников — преподавателей Московского училища живописи, ваяния и зодчества. 1916
Бумага серая, пастель, уголь
ГТГ. Кат. № 124
Изображены: Н.А.Касаткин, А.Е.Архипов, Л.О.Пастернак, С.В.Иванов, К.А.Коровин, В.А.Серов, А.М.Васнецов









Портрет Д.С.Фришмана. 1918
Бумага серая на картоне, соус, мел, пастель
ГМИИ. Кат. № 134

Давид Фришман и Хаим Бялик
1916
Бумага, уголь, мел
ГМИИ. Кат. № 127

Портрет А.М. Ремизова. 1923
Бумага, уголь
Пастернак Траст, Оксфорд
Кат. № 143

Портрет Льва Шестова. 1921
Бумага светло-зеленая, уголь, мел
ГТГ. Кат. № 140







Портрет сына Бориса. Около 1917
Бумага, итальянский карандаш
ГМИИ. Кат. № 131

Портрет Бориса Пастернака. 1923
Бумага, уголь, угольный карандаш
ГТГ. Кат. № 146

«Мой сын Борис». 1923
Бумага, уголь
Пастернак Траст, Оксфорд
Кат. № 145




Мой сын Борис





Портрет Эмиля Верхарна. 1924
Литография
ГМИИ. Кат. № 150

Людвиг ван Бетховен. 1920
Литография
ГМИИ. Кат. № 138

Герман Коген со студентами.
Марбург. 1924
Литография
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва
Кат. № 152

Карикатура на Макса Либермана
1920-е
Бумага, карандаш
Пастернак Траст, Оксфорд
Кат. № 164



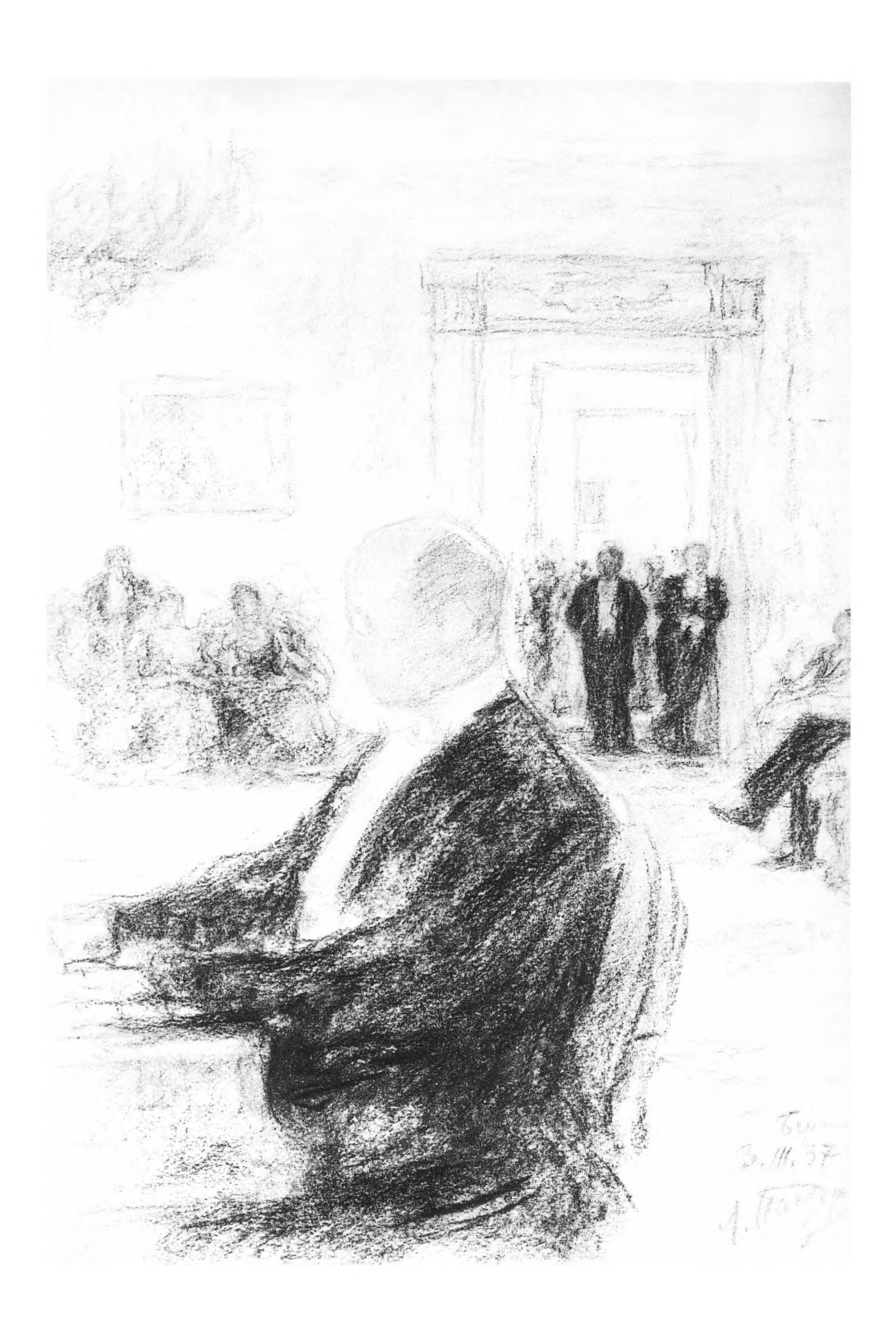


Портрет Альберта Эйнштейна. 1924
Бумага, карандаш
Ашмолеан музеум, Оксфорд
Кат. № 149

Альберт Эйнштейн, играющий
на скрипке. 1927
Бумага, уголь
Пастернак Траст, Оксфорд
Кат. № 158

С.С.Прокофьев за роялем
в посольстве СССР в Берлине. 1937
Бумага, итальянский карандаш,
пастель
Собр. Е.Я.Суриц, Москва
Кат. № 174





Каталог выставки «Л.О.Пастернак в России и Германии»

1. Женщина, сидящая на скамье. 1884
Бумага желтая, чернила, перо, карандаш 27,8 x 20,9
Справа подпись: Пастернакъ, 10 Juli 84
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва

2. Рабочий. 1885
Бумага, тушь, перо. 29,9 x 19,1
Справа внизу подпись: Пастернак 85 г. Мюнхенъ
ГТГ. Пост. в 1929 из Музея Остроухова
Инв. 11526

3. Сидящая уставшая женщина в чепце 1885–1886
Бумага светло-зеленая, уголь, белила, акварель. 31,2 x 21,5
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва

4. Натурщик в костюме монаха. 1886
Бумага, чернила, перо, кисть. 33,5 x 19,6
Слева вверху подпись: Пастернакъ 1886
Вдоль нижнего края листа надпись: рисунок в костюмн. классе въ Академии
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва

5. Голова старика. 1886
Бумага, уголь. 45,5 x 37,2
Справа внизу подпись: Пастернакъ 1886
ГТГ. Приобр. П.М.Третьяковым не позднее 1893
Инв. 3594

6. Чернорабочий. 1886
Бумага, уголь. 47 x 38,9
Справа внизу подпись: Пастернакъ 1886
Слева вверху подпись: Pasternak
ГТГ. Приобр. П.М.Третьяковым не позднее 1893
Инв. 3595

7. Вести с родины. 1889
Холст, масло. 110 x 152
Справа внизу подпись: Пастернакъ 1889
ГТГ. Приобр. П.М. Третьяковым в 1889 у автора
Инв. 1439

8. Вести с родины. 1889
Повторение одноименной картины, находящейся в ГТГ
Картон, тушь, белила, кисть, перо 15,8 x 22,1. Изображение очерчено
Справа внизу подпись: Пис. Пастернакъ
ГТГ. Пост. в 1924 из ГЦГ
Инв. 7619

9. Портрет И.И.Левитана в костюме бедуина. 1889
Бумага, уголь. 21,2 x 19,7
Изображение очерчено
Справа внизу подпись: Пастернакъ
ГТГ. Пост. в 1917 из собр. В.А.Воробьева, Москва
Инв. 5696
Исаак Ильич Левитан (1861–1900) — художник-пейзажист

10. Еврейка с чулком. 1889
Бумага, тушь, перо. 23,5 x 17,4
Справа внизу подпись: Пастернакъ 1889
ГТГ. Дар автора не позднее 1893
Инв. 3597

11. На выставке передвижников. 1889
Бумага, тушь, перо. 14,3 x 22,2
Справа внизу подпись: Пастернакъ СПбрг. 1889 г. 22 февр.ГТГ. Пост. в 1924 от А.И.Мотина. Инв. 7916

12. Сидящий мальчик. 1889
Бумага, графитный карандаш. 18,2 x 12,6
ГТГ. Пост. в 1977 от Л.Д.Гордон, Москва
Инв. Р-3093

13. В первом ряду кресел. Конец 1880-х
Бумага, тушь, перо, белила. 32,1 x 22,6
Справа внизу подпись: Пастернакъ
ГТГ. Пост. в 1924 из ГЦГ
Инв. 7621

14. Нищий еврей. Конец 1880-х — начало 1890-х
Картон, масло. 21,5 x 18,8
ГТГ. Пост. в 1929 из Музея Остроухова
Инв. 11124

15. Портрет С.С.Шайкевича. 1891
Эскиз портрета 1891 года, находящегося в Калужском областном художественном музее
Бумага, графитный карандаш. 32 x 23,9
Изображение очерчено
ГТГ. Пост. в 1924 из ГЦГ
Инв. 7620
Самуил Соломонович Шайкевич (1842-1902) — адвокат, художник-любитель, коллекционер

16. Розалия Исидоровна и Боря. 1891
Холст, масло. 24,5 x 22
Справа вверху авторская дата: 1 апреля 1891
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва
Изображены Розалия Исидоровна Пастернак (урожд. Кауфман, 1868–1939), жена художника. и сын Борис

17. Спящая. 1892
Холст, масло. 27,5 x 33,5
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва
Изображена Р.И.Пастернак

18.Голова старика. 1892
Бумага кремовая, тушь, перо, кисть 23,9 x 16,3
Слева внизу авторская надпись: На добрую память дорогому К.К.Леве отъ Л.Пастернак 1892 Августа
ГТГ. Пост. в 1935 от К.К.Леве
Инв. 21234

19. Розалия Исидоровна, читающая на веранде. 1893
Картон, масло. 65,5 x 34 (в свету)
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва

20. «Чижик—чижик». 1893
Холст, масло. 30,8 x 21,7
Справа внизу подпись: Пастернакъ
Слева внизу авторская дата: 1893 г.
Частное собрание, Москва
Приобр. в 1895 с XXII выставки ТПХВ, Москва
Изображены И.И.Левитан и Борис Пастернак

21. Л.Н.Толстой на выставке передвижников. 1893
Бумага, наклеенная на картон, графитный карандаш. 25,3 x 21,9
Слева внизу подпись: Пастернакъ 5 Апр. 1893 по памяти
Справа авторские надписи. Вверху: Первая встреча. Внизу: На передвижной выставкJ до открытія
ГМТ. Дар автора в 1912
Инв. 428

22. Чтение рукописи. 1894
Повторение одноименной картины 1893 года, находящейся в ГМТ
Холст, масло. 20,2 x 30 (в свету)

Справа внизу подпись: Пастернакъ 1894
ГМТ. Пост. в 1921 из МРМ
Инв. 420
Изображены Лев Николаевич Толстой (1828–1910) — писатель, и Николай Николаевич Ге (1831–1894) — художник

23. Н.Н.Ге читает свои записи в редакции журнала «Северный вестник». 1894
Бумага, тушь, перо. 41,9 х 31,4
Слева внизу подпись и авторская надпись: Пастернакъ Дорогому Льву Николаевичу отъ любящего его Л.Пастернак 1908 г. Авг. 28-го Москва
Справа внизу авторская надпись: Ник Ник Ге читает свои записки редакт. «С.Вђстника» Л.Гуревичъ въ МосквЂ на Долгоруковской
Ниже следы полустертой авторской надписи: Здесь Ник.Ник.Ге показывал картину «Распятие»
ГМТ. Пост. В 1940 из МРМ
Инв. 1489

24. Урок. 1898
Бумага, акварель, белила. 28 х 25 (в свету)
Слева внизу подпись: Пастернакъ
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва
Изображены жена художника Р.И.Пастернак и сыновья Борис и Александр

25–30. Иллюстрации к роману Л.Н.Толстого «Воскресение» 1898–1899
Бумага светло-серая, итальянский карандаш, белила, мел, акварель
ГМТ. Дар автора в 1911

25. Маслова в суде
38 х 25,1 (в свету)
Слева внизу подпись: Пастернакъ 1899 Москва
Инв. 468

26. Свидание с арестантами
32,2 х 52 (в свету)
Справа внизу подпись: Пастернакъ
Инв. 470

27. У ворот тюрьмы
28,3 х 40 (в свету)
Слева внизу подпись: Пастернакъ
Инв. 469

28. После экзекуции
28,8 х 40 (в свету)
Слева внизу подпись: Пастернакъ
Инв. 471

29. Петропавловская крепость
19,2 х 27,6 (в свету)
Слева внизу подпись: Пастернакъ
Инв. 475

30. Барон Кригсмут, комендант Петропавловской крепости
24,6 х 17,7 (в свету)
Справа внизу подпись: Пастернакъ
Инв. 474

31. Интерьер. 1890-е
Бумага, тушь, кисть, белила. 27,7 х 40,9
ГМИИ. Приобр. в 1988 у Ю.А.Любошевского, Москва
Инв. Р-20150

32. Парк. 1890-е
Бумага, тушь, кисть, белила. 27,5 х 39,6
Справа внизу подпись: Пастернакъ
ГМИИ. Приобр. в 1988 у Ю.А.Любошевского
Инв. Р-20151

33. Портрет князя С.А. Щербатова
Конец 1890-х
Набросок
Бумага, акварель, графитный карандаш 14,6 х 9,8
ГМИИ. Пост. в 1949 из собр. П.Д.Эттингера, Москва
Инв. Р-8902
Сергей Александрович Щербатов (1875–1962) — художник, меценат, коллекционер, мемуарист

34. Портрет Жозефины в детстве. 1900
Картон, пастель, графитный карандаш. 39,5 х 35 (в свету)
Внизу авторские надписи. Слева: Москва 22 дек.
Посередине: Жозефина-Иоанна Пастернакъ 1900
Собр. А.Ф.Пастернак, Москва
Жозефина Леонидовна Пастернак (1900-1993) — дочь художника

35. «Зайчик». 1901
Вариант картины того же названия, находящейся в Одесском художественном музее
Бумага на картоне, масло. 36 х 28
Справа внизу подпись: 1901 Пастернакъ
ГТГ. Приобр. в 1981 у семьи художника, Москва, с персональной выставки 1979 в ГТГ. Инв. Ж-950
Изображена Жозефина Пастернак с няней

36. Л.Н.Толстой. 1901
Бумага серая, акварель, итальянский карандаш, сангина. 28,3 х 29,6
Внизу авторская надпись: Дорогому Павлу Давыдовичу Эттингеру сердечно Пастернакъ
ГМИИ. Пост. в 1948 из собр. П.Д.Эттингера, Москва
Инв. Р-8231

37. Л.Н.Толстой, читающий газету у лампы. 1901
Холст, масло. 61,8 х 45
Слева вверху подпись: 1901 Пастернакъ
Справа внизу подпись: Пастернакъ
ГМТ. Приобр. в 1921 у автора
Инв. 412

38. Лев Николаевич Толстой в кругу семьи. 1901
Эскиз картины «Лев Николаевич Толстой с семьей в Ясной поляне» 1901–1902 годов, находящейся в ГРМ
Холст, масло. 28,5 х 41,7
Внизу слева карандашом авторская надпись: 1901 г. Ясн. Поляна
Справа подпись: Пастернакъ
ГМТ. Дар автора в 1911
Инв. 421

39. Портрет Л.Н.Толстого на фоне грозового неба. 1901
Бумага светло-коричневая, пастель 73,5 х 62,7 (в свету)
Слева внизу подпись: Пастернакъ 1901
ГМТ. Приобр. в 1928 у М.Я.Левинсона
Инв. 414

40. Портрет П.Д.Эттингера. 1902
Бумага на картоне, уголь, пастель,

гуашь. 34,6 x 28
Справа внизу подпись: Пастернакъ 1902
ГМИИ. Пост. в 1956 из собр.
П.Д.Эттингера
Инв. Р-9985
Павел Давыдович Эттингер (1866-1948) — коллекционер и художественный критик

41. Экслибрис П.Д.Эттингера. 1902
Картон, тушь, перо, белила. 23,8 x 23
Изображение очерчено
Внизу, в картуше, авторская надпись:
Ex. Libris P.Ettinger
Справа внизу подпись: L.Pasternak 1902
ГМИИ. Пост. в 1948 из собр.
П.Д.Эттингера
Инв. Р-8239

42. Экслибрис П.Д.Эттингера. 1902
Цинкография. 12 x 11,2; 14,8 x 13,5
Справа внизу подпись: L.Pasternak 1902
ГТГ. Приобр. в 1991 у А.М.Кантора, Москва
Инв. Гр-779

43. Портрет Лидии в детстве. 1903
Бумага светло-серая, пастель
34,6 x 28,8 (в свету)
Вверху авторские надписи: Лідія-Елизавета Moskou
Справа внизу подпись: Пастернакъ
Собр. Ф.А.Пастернака, Москва
Лидия Леонидовна Пастернак (1902-1989) — дочь художника

44. Вечер с лампой. 1903
Бумага, акварель. 21 x 30,7
ГТГ. Дар в 1998 И.Н.Янушевской (по завещанию), Москва
Инв. Р-4926

45. Три русских философа. 1903 (?)
Картон, уголь. 75,7 x 59
Справа вверху подпись: Пастернакъ
ГМТ. Приобр. в 1928 у автора
Инв. 429
Вариант рисунка находится в ГТГ
Изображены: Николай Федорович Федоров (1828–1903), Владимир Сергеевич Соловьев (1853–1900), Лев Николаевич Толстой (1828–1910)

46. За работой. 1904
Картон, масло. 31 x 31
Слева внизу подпись: Пастер 1904
ГТГ. Приобр. в 1981 у семьи художника, Москва, с персональной выставки 1979 в ГТГ. Инв. Ж-930

47. Читающая. 1904
Картон, масло. 30 x 18
Слева вверху подпись: Пастернакъ 1904
ГТГ. Дар ГМИИ в 1981 к 125-летию ГТГ
Инв. Ж-1538

48. Дети у окна. 1904
Бумага, черный карандаш. 17,6 x 10,6
Слева внизу авторская надпись:
Moskau-04
Ниже графитным карандашом авторская дата: 18 ноября 1904
ГТГ. Приобр. в 1907 у автора
Инв. 3598

49–53. Иллюстрации к рассказу Л.Н.Толстого «Чем люди живы». 1904
Бумага, пастель, уголь, белила, итальянский карандаш, мокрая кисть
ГМТ. Пост в 1921 из МРМ

49. Встреча Семена с ангелом
32,8 x 25,7 (в свету)
Слева внизу подпись: Пастернакъ 1904
Инв. 487

50. Ужин (Михайлы с Семеном и его женой)
39 x 24,5 (в свету)
Слева внизу подпись: Пастернакъ
Инв. 488

51. Михайла
23 x 28,8 (в свету)
Справа вверху подпись: Пастернакъ 1904
Инв. 491

52. Семен снимает мерку сапог с барина
27,6 x 34,3 (в свету)
Слева внизу подпись: Пастернакъ
Инв. 489

53. Женщина с двумя девочками
36 x 25,9 (в свету)
Слева внизу подпись: Пастернакъ
Инв. 490

54. Воспоминание об Италии. Венеция, Флоренция, Милан. 1905
Холст, масло. 153 x 178 (восьмиугольник)
Внизу слева подпись: Пастернакъ
Справа авторская надпись и дата:
Москва 1905 г
ГТГ. Приобр. в 1989 у семьи художника, Москва
Инв. Ж-1227

55. Портрет жены художника. 1905
Бумага коричневая на картоне, пастель
51 x 72,5
Справа вверху подпись:
L.Pasternak Moskau 1905
ГТГ. Приобр. в 1980 у семьи художника, Москва, с персональной выставки 1979 в ГТГ
Инв. Р-3247

56. Портрет Р.И.Пастернак. 1905
Бумага на картоне, черный карандаш
17,7 x 10,6
Слева внизу графитным карандашом подпись: Пастер 05
ГТГ. Приобр. в 1907 у автора
Инв. 3599

57. В четыре руки. 1905
Бумага, черный карандаш. 17,9 x 21
Справа внизу авторская дата: 11 Апр. 1905
ГТГ. Приобр. в 1907 у автора
Инв. 3601
Изображены Р.И.Пастернак, Я.М.Ромм и Борис Пастернак

58. Мыльные пузыри. 1905
Бумага (лист из блокнота), графитный карандаш. 17,7 x 10,2
Вверху авторская надпись: 12 Іюня 1905 г Сафонтьево
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва
Изображена Жозефина Пастернак

59. Глазок. 1905
Бумага, графитный карандаш. 17,7 x 11
Слева внизу подпись:
Пастернакъ 14/7 905
ГТГ. Приобр. в 1907 у автора
Инв. 3600
Изображена Жозефина Пастернак

60. Пикник. Сафонтьево. 1905
Бумага светло-серая на картоне,

пастель 29,5 x 46,5
Слева внизу подпись: Пастернакъ 05
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва

61. Ида и Елена Высоцкие. 1906
Холст, масло. 142 x 95,5
Справа внизу подпись: Пастернакъ 1906
На обороте авторская надпись:
Девицы Ида и Елена Высоцкія.
Писал в 1905/6 Л.Пастернакъ
оконч. въ Берлинъ
ГИМ. Пост. в 1920-е из ГМФ;
до 1917 собственность Д.В.Высоцкого,
Москва. Инв. 76801 / И1-3565
Изображены старшие дочери
чаеторговца и коллекционера
Д.В.Высоцкого,
подруги детей Л.О.Пастернака

62. Портрет Фили Газиассона. 1906
Бумага светло-коричневая на картоне,
пастель. 49 x 64,5
Слева вверху подпись: Пастернакъ 1906
февр. Берлинъ
Собр. Н.А.Пастернак, Москва
Филипп Газиассон (1898–1978) —
племянник Л.О.Пастернака,
с 1924 года жил в Париже, художник

63. Лидочка за столом. 1906
Бумага (лист из блокнота), графитный
карандаш. 17,8 x 11
Вверху авторская дата: февр. 1906
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва
Изображена дочь художника

64. Вид из окна. Берлин. 1906
Бумага серая, итальянский карандаш,
мел 25,5 x 32. Изображение очерчено
Справа внизу авторская надпись:
Берлинъ Май 1906
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва

65. Шура и Лидочка. 1906
Бумага (лист из блокнота), графитный
карандаш. 17,8 x 11
Вверху авторские дата и надпись: Май
1906 г Берлин 3 года
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва
Изображены дети художника

66. Розалия Исидоровна и Лида
на веранде. 1906
Бумага темно-серая, пастель. 11,2 x 15,4
Справа внизу авторская дата: 3/7 06
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва

67. Лидочка с цветком. 1906
Бумага (лист из блокнота), графитный
карандаш. 17,8 x 11
Внизу авторская надпись: Съ цвът[ком]
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва

68. Дорога к морю на острове Рюген. 1906
Бумага серая, пастель. 13,3 x 19,7
Слева внизу подпись: Пастернакъ 06
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва

69. Дорога к морю на острове
Рюген. 1906
Бумага темно-серая, пастель. 11,1 x 15,5
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва

70. На берегу. Остров Рюген. 1906
Бумага светло-серая, пастель.
15,9 x 21,9
Справа внизу подпись: Пастернакъ 06
Собр. Ф.А.Пастернака, Москва

71. На острове Рюген. 1906
Бумага серая, пастель. 31,2 x 25,1
Собр. А.Ф.Пастернак, Москва
Изображены дети художника: Александр,
Жозефина и Лидия

72. Игра на берегу. Рюген. 1906
Бумага светло-голубая на картоне,
пастель, уголь. 15,9 x 26,2
Слева внизу подпись: Пастернакъ 06
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва

73. Три фигуры на берегу. Рюген. 1906
Бумага темно-серая, пастель. 11 x 16,5
Слева внизу авторская дата: 16/VI
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва

74. Вид пляжа с купальней. Рюген. 1906
Бумага серо-голубая, пастель. 10 x 19
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва

75. Морской пейзаж с оранжевой
лодочкой. Рюген. 1906
Бумага голубая, пастель. 26,3 x 16,1
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва

76. На пляже. Дама в белом. Рюген. 1906
Бумага серая, пастель. 15 x 25,8
(в свету)
ГТГ. Пост. в 1929 из МИИ; ранее МРМ
Инв. 13865

77. Портрет Максима Горького. 1906
Офорт. 27,7 x 19,8; 44,1 x 31,5
Справа внизу графитным карандашом
подпись: Пастернакъ
Слева внизу авторская надпись:
1906 г Берлинъ
ГМИИ. Пост. в 1923 из МРМ
Инв. Гр-10217
Максим Горький (А.М.Пешков,
1868–1936) — писатель

78. Л.Н.Толстой на фоне
грозового неба. 1906
Офорт. 22 x 20,5; 37 x 29,5
Слева внизу подпись-монограмма
и подпись: Л.Пастернакъ 06
Справа внизу карандашом подпись:
L.Pasternak
ГМИИ. Дар в 1996 семьи художника,
Москва. Инв. МЛК ГР-2685

79. Концерт Ванды Ландовской.
Вечер старинной музыки
в «Обществе Свободной эстетики». 1907
Бумага коричневая, пастель
43,5 x 64 x в свету)
Справа внизу подпись: 7 марта 1907
Пастернакъ
ГТГ. Пост. в 1927 из ГМФ; ранее собр.
Д.В.Высоцкого, Москва
Инв. 10234
Среди изображенных: В.О.Гиршман,
И.Э.Грабарь, С.П.Дягилев, К.Н.Игумнов,
А.А.Кизеветтер, Н.Д.Милиоти,
И.С.Остроухов, Л.О.Пастернак, В.А.Серов,
И.И.Трояновский, А.И.Эртель,
П.Д.Эттингер и др. Дама в центре -
Г.Л.Гиршман
Ванда Ландовска (1879–1959) — польская
клавесинистка, пианистка

80. В детской. 1907
Цветная литография. 45 x 52
Справа внизу подпись: 07 Пастернакъ
ГМИИ. Дар в 1996 семьи художника,
Москва
Инв. МЛК ГР-2681
Изображены жена и дочери художника

81. Двойной портрет. 1907
Бумага серо-голубая, уголь, мел. 45 x 29

Слева вверху подпись: Пастер
Справа вверху авторская дата: 28/8 07
ГМИИ. Дар в 1996 семьи художника, Москва
Инв. МЛК. ГР-2689
Изображены жена художника и дочь Жозефина

82. Автопортрет в синей блузе и черной куртке. 1907–1909
Бумага, акварель, итальянский карандаш
27,9 x 23
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва

83. Солнечный луч. Интерьер. 1908
Бумага серая, пастель. 36 x 33 (в свету)
Слева внизу подпись: Пастернакъ
Собр. Ф.А.Пастернака, Москва

84. За столом. Читающая Жозефина. 1908
Бумага серая, итальянский карандаш, пастель. 33,6 x 45,1
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва

85. Портрет Нины. 1908
Бумага серая на холсте, пастель. 126 x 63
Слева внизу подпись: Пастернакъ 1908
Собр. Г.И.Гольдина, Москва. Приобр. в 1955 в комиссионном магазине, Москва
Нина Хичина, дочь московского предпринимателя; после революции эмигрировала вместе с мужем и поселилась на юге Франции

86. Л.Н.Толстой за работой в яснополянском кабинете. 1908
Цветная литография. 51 x 70
Справа внизу подпись: Пастернакъ 1908
Слева внизу печатный знак: Графика Строгановского Училища
ГТГ. Дар в 1973 К.В.Безменовой, Москва
Инв. Гр-245

87. Антверпен. 1908
Бумага коричневая, пастель, уголь
30,1 x 48,4 (в свету)
Справа внизу подпись: Пастернакъ Антверпенъ 1908 Авг
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва

88. Профессор В.О.Ключевский. Лекция в Училище живописи, ваяния и зодчества. 1909
Холст, темпера, гуашь. 111 x 92
Справа внизу подпись: Пастернакъ 09
ГИМ. Пост. в 1924 из ГТГ; ранее (до 1917) собр. Московского литературно-художественного кружка
Инв. 55385/ И1-2663
Василий Осипович Ключевский (1841–1911) — историк; в 1898–1911 годах читал лекции в МУЖВЗ

89. Шура (Студент). 1909
Бумага светло-серая на холсте, акварель, гуашь, уголь. 99,6 x 67,9
Слева внизу полустертая подпись: Пастернакъ
Собр. Ф.А.Пастернака, Москва
Изображен Александр Леонидович Пастернак (1893-1982) — сын художника, в имении Райки

90. Дачники. Райки. 1900-е
Бумага, пастель. 27,4 x 37
Слева внизу подпись: Пастернакъ
ГМИИ. Пост. в 1948 из собр. П.Д.Эттингера
Инв. Р-22792

91. Розалия Исидоровна на фоне освещенного окна. 1900-е
Картон серый, масло. 30,7 x 23,3
ГМИИ. Дар в 1996 семьи художника, Москва
Инв. МЛК ЖР-1005

92. Автопортрет. За работой
Конец 1900-х — начало 1910-х
Бумага, акварель, сангина. 34,7 x 24,8
Справа вверху подпись: Пастернакъ
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва

93. На пляже. Море и чайки. Меррекюль. 1910
Бумага серая, пастель. 14,3 x 22,7 (в свету)
ГТГ. Пост. в 1929 из МИИ; ранее МРМ
Инв. 13864

94. На пляже. Меррекюль. 1910
Бумага серая, пастель, черный карандаш
15 x 23 (в свету)
ГТГ. Пост. в 1929 из МИИ; ранее МРМ
Инв. 13866

95. Портрет Бориса Пастернака на фоне Балтийского моря. 1910
Этюд к портрету (1910), находящемуся в Пастернак Траст, Оксфорд
Бумага серая, пастель
17 x 10,5 (в свету)
Слева внизу авторская дата и надпись: Зюль 16 См обр
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва

96. Р.И.Пастернак у моря. Меррекюль. 1910
Холст, масло. 43 x 32
ГМИИ. Дар в 1996 семьи художника, Москва
Инв. МЛК ЖР-1001

97. Р.И.Пастернак с дочерьми. Меррекюль. 1910
Бумага, пастель. 67 x 51
Справа внизу подпись: Пастернакъ 1910 Меррекюль
Собр. Н.А.Пастернак, Москва

98. Лида с самоваром. 1910
Бумага, синий карандаш, уголь. 44,6 x 29,4
Слева вверху подпись: Пастер 1910
Собр. семьи художника, Москва
Изображена дочь художника

99. Людвиг Вюльнер. 1910
Бумага, пастель. 46 x 31,5
Справа внизу подпись: Пастерн 1910
ГТГ. Пост. в 1920 из собр. С.А.Кусевицкого, Москва. Инв. 5758
Людвиг Вюльнер (1858–1938) — немецкий певец, драматический актер

100. Автопортрет. 1911
Холст, пастель, темпера. 44,1 x 31
Слева внизу подпись: Пастёрнакъ 1911
ГМИИ. Пост. в 1948 из собр. П.Д.Эттингера
Инв. Р-9986

101. Автопортрет. 1911–1913
Холст, масло. 54 x 42,5
Справа вверху подпись: Пастернакъ
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва

102. Городской пейзаж с красной церковью. (Церковь Похвалы Богородицы на Волхонке). 1911–1914

Бумага голубая, пастель. 26 х 16
(в свету)
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва

103. Вилла Ольмюле. Киссинген. 1912
Бумага серо-зеленая, пастель, гуашь, акварель. 23 х 32,5
Слева внизу подпись: Pasternak Kissingen Villa Oelmühle Іюль 1912
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва

104. Дом Ганса Сакса. Нюрнберг. 1912
Бумага светло-зеленая, пастель, уголь
23,4 х 16,5
Внизу авторские надписи: Nürnberg 912 2/VIII. Hans Sach's Haus
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва

105. Старая мельница. Нюрнберг. 1912
Бумага светло-зеленая, пастель, уголь
16,5 х 23,4
Справа внизу авторская надпись: Nürnberg 912
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва

106. Дом Дюрера. Нюрнберг. 1912
Бумага серо-голубая, пастель.
32,7 х 23
Слева внизу авторская надпись: Дом Дюрера
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва

107. У церкви Св. Екатерины. Нюрнберг. 1912
Бумага желтая, пастель. 7 х 10
Справа внизу авторская надпись: St Katarin
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва

108. Собор. Нюрнберг. 1912
Бумага серая, пастель. 7 х 10
Справа внизу неразборчивая авторская надпись
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва

109. Площадь. Нюрнберг. 1912
Бумага желтая, пастель. 10 х 7
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва

110. Доминиканский монастырь. Марбург. 1912
Бумага серо-голубая, пастель.
32,7 х 23
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва

111. Палио. Сиена. 1912
Бумага коричневая, пастель. 23 х 32,5
Слева внизу авторская надпись: Sienna 912
ГМИИ. Дар в 1996 семьи художника, Москва
Инв. МЛК ГР-2690
Изображен ежегодный праздник в Сиене (скачки)

112. За роялем. 1912
Бумага, пастель.
21,9 х 30
Справа внизу подпись: Пастернакъ 1912
ГТГ. Пост. в 1933 из собр. И.И.Матвеева, Москва
Инв. 22869

113. Юра и Нина Кашины. Приготовление к шаконне. 1912–1913
Холст на бумаге, пастель, гуашь.
124 х 92,5
На обороте авторская надпись: Юра и Нина Кашины. Писал Л.О.Пастернак 1912–1913 г. Москва
ГТГ. Дар в 1964 Г.Н.Кашина, Москва
Инв. Р-922

114. Урок музыки. 1913
Бумага на картоне (лист из альбома), акварель. 20,9 х 22,8
Справа внизу подпись: Пастернакъ 1913
ГМИИ. Пост. в 1948 из собр. П.Д.Эттингера
Инв. Р-8267
Изображены Р.И.Пастернак с дочерью Лидией

115. О.С.Цетлин и Д.В.Высоцкий. 1913
Эскиз портрета «О.С.Цетлин и Д.В.Высоцкий. (За чашкой кофе)» 1913 года, находящегося в Курской областной картинной галерее
Холст, масло. 38 х 55
Справа внизу подпись: L.Pasternak 13
На обороте авторская надпись: Herren Wissotzky & Zetlin Teefabrik
ГТГ. Пост. в 1979 из Главного архивного управления при Совете Министров СССР
Инв. Ж-899
Осип Сергеевич Цетлин (1856–1933), Давид Вульфович (Васильевич) Высоцкий (1860 — ок.1929), московские чаеторговцы, коллекционеры

116. Копия с пастели Э.Дега «Туалет». 1913
Картон серый, пастель.
53,8 х 52 (в свету)
Справа внизу авторская надпись: Degas (Копія)
ГМИИ. Дар в 1988 семьи художника, Москва
Инв. Р-21771
Пастель Э. Дега «Туалет» (1885), ГЭ

117. Розы в кувшине. 1913–1918
Бумага, акварель. 43 х 26,5
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва

118. Жозефина вяжет. 1914
Бумага, уголь, сангина. 41,2 х 24,9
Справа вверху подпись (частично срезана по краю листа):
1914 28 Пастерн
ГТГ. Дар в 1969 А.А.Сидорова, Москва
Инв. Р-1783

119. Раненый солдат. 1914
Цветная литография. 65 х 50,3
Справа внизу подпись: Пастернакъ
Внизу графитным карандашом авторская надпись: Глубокоуважаемому Николаю Васильевичу Некрасову на добрую память Л Пастернакъ Москва 30 Дек 1914
ГТГ. Приобр. в 1936 у Н.В.Некрасова, Москва. Инв. 24169

120. «На помощь жертвам войны». 1914
Плакат; издан «Товариществом скоропечатни А.А.Левинсона»
Хромолитография. 115 х 93
Справа внизу подпись: Пастернакъ
ГТГ. Приобр. в 1933 у Ф.Ф.Федорова, Москва
Инв. Пл-4981

121. Поздравление. 1914–1915
Групповой портрет детей художника, поздравляющих родителей в день их серебряной свадьбы 14 февраля 1914 года
Холст, масло.
196 х 189
Слева внизу подпись: Пастернакъ
ГТГ. Приобр. в 1981 у семьи художника, Оксфорд, с персональной выставки 1979 в ГТГ
Инв. Ж-952

Изображены дети художника Борис, Жозефина, Лидия и Александр

122. Портрет М.Л.Пуриц. 1915
Картон, пастель, гуашь. 115 x 87
Справа внизу подпись: Пастернакъ 1915
ГТГ. Пост. в 1941 от Н.С.Пуриц, Москва
Инв. 26657
Мария Львовна Пуриц (1878–1970) — скрипачка

123. Борис и Жозефина. 1916
Бумага, итальянский карандаш
37,5 x 29,5 (в свету)
Справа вверху подпись:
Пастернакъ 14 Сент. 16
Собр. Н.А.Пастернак, Москва

124. Заседание художников — преподавателей Московского училища живописи, ваяния и зодчества. 1916
Повторение одноименной картины 1902 года, находящейся в ГРМ
Бумага серая, пастель, уголь
47,8 x 65,6 (в свету)
Справа внизу подпись: Пастернакъ
ГТГ. Приобр. в 1920 у автора
Инв. 4382
Изображены Н.А.Касаткин, А.Е.Архипов, Л.О.Пастернак, С.В.Иванов, К.А.Коровин, В.А.Серов, А.М.Васнецов

125. Портрет С.В.Рахманинова. 1916
Бумага, пастель, уголь. 59 x 43 (в свету)
Справа вверху подпись: Пастернакъ 1916
ГТГ. Пост. в 1938 из Ленинградской закупочной комиссии
Инв. 24743
Сергей Васильевич Рахманинов (1873–1943) — композитор и пианист

126. Портрет С.В. Рахманинова. 1916
Холст, масло. 56,5 x 41,2
Слева внизу подпись: Пастернакъ 1916
ГТГ. Приобр. в 1981 у семьи художника, Оксфорд, с персональной выставки 1979 в ГТГ
Инв. Ж-951

127. Давид Фришман и Хаим Бялик. 1916
Эскиз портрета 1916 года, находящегося в частном собрании в Германии
Бумага, наклеенная на картон, уголь, мел
46,2 x 62,2
Слева внизу подпись:
Пастернакъ 31/II 16
ГМИИ. Дар в 1996 семьи художника, Москва
Инв. МЛК ГР-2686
Давид Саулович Фришман (1865–1922) — еврейский писатель, поэт, переводчик Хаим-Нахман Бялик (1873–1934) — еврейский поэт, прозаик, публицист

128. Портрет Е.Я.Левиной. 1916
Картон, пастель, гуашь. 99 x 85
Слева внизу углем подпись:
Пастернакъ 1916
ГМИИ. Приобр. в 1991 у А.Я.Рейжевского, Москва
Инв. Р-21773
Евгения Яковлевна Левина, дочь московского юриста Я.А.Левина, жена немецкого банкира Фюрстенберга

129. Первое московское трио. 1917
Бумага на картоне, пастель
31,2 x 48,9 (в свету)
Слева внизу подпись: Пастернакъ 1917
ГТГ. Приобр. в 1963 у И.Н.Шора
Инв. Р-785
Изображены скрипач Давид Сергеевич Крейн (1869–1926), пианист Давид Соломонович Шор (1867–1942) и виолончелист Рудольф Иванович Эрлих (1866–1924). Трио было образовано в 1892 году.

130. Портрет А.С.Вишнякова. 1917
Холст, масло. 93,5 x 71,3
Слева вверху подпись: Пастернак 1917
На обороте авторская надпись:
Д. ст. с. А.С.Вишняков
пис. Ак. Л.О.Пастернакъ в 1917 г
ГТГ. Дар в 1988 О.А.Лупандиной (по завещанию), Москва
Инв. Ж-1162
Алексей Семенович Вишняков, московский банковский деятель, действительный статский советник

131. Портрет сына Бориса. Около 1917
Бумага, итальянский карандаш. 40,3 x 25,7
ГМИИ. Пост. в 1985 от В.Б.Ливанова, Москва
Инв. Р-19370
Борис Леонидович Пастернак (1890–1960) — поэт

132. Портрет С.В.Штыбель. 1917–1918
Бумага серая на картоне, пастель, акварель. 64 x 46,2
Слева вверху авторская надпись:
Дорогому Д.С.Фришману любящий его Пастернак 1917-18
ГМИИ. Приобр. в 1991 у И.Серебряной, Москва
Инв. Р-21769
Софья Владимировна Штыбель, жена книгоиздателя А.И.Штыбеля (1884–1946), издававшего в Москве в 1917-1919 годах произведения мировой классической литературы в переводе на иврит

133. Сбор яблок. Очаково. 1918
Бумага серая, пастель. 60 x 48
ГМИИ. Дар в 1996 семьи художника, Москва
Инв. МЛК ГР-2685/1-2

134. Портрет Д.С. Фришмана. 1918
Бумага серая на картоне, соус, мел, пастель. 64 x 45,7
Слева вверху подпись: 1918 Пастернак
Внизу авторская надпись: Дорогому другу сердечно Пастернак
ГМИИ. Приобр. в 1991 у И.Серебряной, Москва
Инв. Р-21770

135. В.И. Ленин в Президиуме VII съезда Советов. 1919
Холст, уголь, сангина, пастель, акварель 71 x 53,5
Слева вверху авторская дата: Дек 1919
ГТГ. Приобр. в 1971 у семьи художника, Москва
Инв. РС-2766

136. Автопортрет. 1920
Бумага на картоне, пастель. 46,7 x 29,4
Слева внизу подпись: Пастернак 20
ГТГ. Приобр. в 1966 у семьи художника, Москва
Инв. Р-1044

137. В лаборатории. 1920
Картон, пастель, темпера

100 x 79 (в свету)
Справа вверху подпись: Пастернак 1920
ГТГ. Приобр. в 1977 у Е.Б.Збарской, Москва
Инв. Р-3094
Изображены биохимики: академик Алексей Николаевич Бах (1857–1946) и академик Борис Ильич Збарский (1885–1954)

138. Людвиг ван Бетховен. 1920
Литография. 60,2 x 42,1
Справа внизу подпись: L.Pasternak Dec. 1920
Слева внизу подпись: Пастернак
Ниже графитным карандашом авторская надпись: Дорогому Павлу Давыдовичу Эттингеру Сердечно Пастернак Москва Фев. 1921
ГМИИ. Пост. в 1949 из собр. П.Д.Эттингера
Инв. Гр-108305
Людвиг ван Бетховен (1770–1827) — композитор

139. Портрет С.С.Адельсон. 1921
Бумага на картоне, соус, мел. 63,5 x 47
Справа внизу подпись: Пастернак 1921
ГМИИ. Приобр. в 1991 у И.Серебряной, Москва
Инв. Р-21768
Стелла Самойловна Адельсон (урожд. Фришман, 1900–1988), племянница Д.С.Фришмана, подруга дочерей художника

140. Портрет Льва Шестова. 1921
Бумага светлозеленая, уголь, мел. 55 x 45
Слева внизу подпись: 1.XII. 21 Пастернак
ГТГ. Приобр. в 1980 у семьи художника, Оксфорд, с персональной выставки 1979 в ГТГ
Инв. РС-6067
Лев Шестов (Лев Исаакович Шварцман. 1866–1938) — философ, литературный критик

141. Портрет М.О.Гершензона. 1921
Холст, масло. 69 x 57
Слева внизу подпись: Пастернакъ 1921
ГТГ. Приобр. в 1980 у семьи художника, Оксфорд, с персональной выставки 1979 в ГТГ. Инв. ЖС-5047
Михаил Осипович Гершензон (1869–1925) — литературовед, переводчик, публицист

142. На веранде в Молодях. 1922
Повторение одноименной картины 1916 года (местонахождение неизвестно)
Холст, масло. 88 x 68
Пастернак Траст, Оксфорд
Изображены дочери художника в подмосковном имении Молоди

143. Портрет А.М.Ремизова. 1923
Бумага, уголь. 51 x 39
Справа вверху подпись: Пастернак 23
Пастернак Траст, Оксфорд
Алексей Михайлович Ремизов (1877–1957) — писатель, драматург

144. Портрет А.М.Ремизова. 1923
Бумага, уголь. 57 x 51
Справа подпись: Пастернак
ГТГ. Приобр. в 1980 у семьи художника, Оксфорд, с персональной выставки 1979 в ГТГ
Инв. РС-6141

145. «Мой сын Борис». 1923
Бумага, уголь, 33 x 24
Вверху подписи: L.Pasternak Пастернак 12/III 23
Внизу авторская надпись: Мой сын Борис Л Паст
Пастернак Траст, Оксфорд

146. Портрет Бориса Пастернака. 1923
Бумага, уголь, угольный карандаш. 42 x 33
Справа вверху подпись: L.Pasternak 23
ГТГ. Приобр. в 1980 у семьи художника, Оксфорд, с персональной выставки 1979 в ГТГ. Инв. РС-6066

147. Портрет Ловиса Коринта. 1924
Литография. 49,8 x 38,8
Справа внизу графитным карандашом подпись: Л. Пастернак 1924
Слева внизу авторская надпись: «Lovis Corintz»
ГМИИ. Пост. в 1920-е из МРМ
Инв. Гр-10297
Ловис Коринт (1858–1925) — немецкий художник

148. Портрет Альберта Эйнштейна. 1924
Холст, масло. 98 x 72,5
Слева вверху подпись-монограмма: L P
ГТГ. Приобр. в 1979 у семьи художника, Оксфорд, с персональной выставки 1979 в ГТГ
Инв. ЖС-5906
Альберт Эйнштейн (1879–1955) — физик-теоретик

149. Портрет Альберта Эйнштейна. 1924
Этюд для портрета 1924 года, находящегося в Еврейском университете в Иерусалиме
Бумага, карандаш. 25,1 x 19,6
Внизу авторская надпись: Einstein
Ашмолеан музеум, Оксфорд; ранее собр. семьи художника, Оксфорд
Инв. SH 90

150. Портрет Эмиля Верхарна. 1924
Литография. 39,3 x 30
Внизу подпись и авторская надпись графитным карандашом: L.Pasternak Дорогому Павлу Давыдовичу Эттингеру съ сердечным приветом Пастернак Берлин 1924
ГМИИ. Пост. в 1949 из собр. П.Д. Эттингера
Инв. Гр-108296
Эмиль Верхарн (1855–1916) — бельгийский поэт и драматург

151. Портрет Ф.И.Шаляпина. 1924
Литография. 53,5 x 40,2
Слева внизу подпись: L Pasternak 24
Справа подпись графитным карандашом: Л.Пастернак
ГМИИ. Пост. в 1949 из собр. П.Д.Эттингера
Инв. 108300
Федор Иванович Шаляпин (1873–1938) — певец

152. Герман Коген со студентами. Марбург. 1924
По рисунку того же названия 1912 года, находящемуся в Пастернак Траст, Оксфорд
Литография. 27 x 23; 43,7 x 34
Справа внизу подпись: Пастернак
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва
Герман Коген (1842–1918) — немецкий философ

153. Пейзаж с мавзолеем Рахили. Палестина. 1924
Бумага, пастель. 20 x 17,5
Пастернак Траст, Оксфорд

154. Составление букета. 1924
Бумага, акварель, уголь. 36,8 x 25,8
Справа внизу подпись: Л.Пастернак
Слева внизу авторская надпись и подпись: Оборотъ L.-P.
Ашмолеан музеум, Оксфорд; ранее собр. семьи художника, Оксфорд
Инв. SH 95

155. Чтение письма. 1926
Бумага кремовая, черный мел. 31 x 42
Слева вверху подпись: Л.Пастернакъ 26
ГТГ. Приобр. в 1980 у семьи художника, Оксфорд, с персональной выставки 1979 в ГТГ
Инв. РС-6142
Изображены жена и дочери художника

156. Автопортрет. 1927
Литография. 65,8 x 49,8
Справа внизу авторские надписи графитным карандашом: Дорогому моему maestro Паветти Сей не оконченный еще образ 65-его новорожденного сердечно посвящается Л.Пастернак Берлин 4 Апр. 1927
Слева внизу: /Неисправленный/ Пробный оттиск
ГМИИ. Пост. в 1949 из собр. П.Д.Эттингера
Инв. Гр-108307

157. Жозефина и Лидия. («Голубые сестры»). 1927
Холст, масло. 37 x4 6
Слева вверху подпись: L Pasternak 27
Пастернак Траст, Оксфорд

158. Альберт Эйнштейн, играющий на скрипке. 1927
Бумага, уголь. 35 x 21
Пастернак Траст, Оксфорд

159. Портрет Р.М.Рильке. 1928
Этюд. Бумага, акварель, уголь. 21,5 x 16
Ашмолеан музеум, Оксфорд. Пост. в 1958 из собр. семьи художника, Оксфорд. Инв. SH 89
Райнер Мария Рильке (1875–1926) — австрийский поэт

160. Портрет Р.М.Рильке (в Москве). 1928
Холст, масло. 80 x 60
Справа вверху подпись: L Pasternak
Собр. Йозефы Байер, урожд. Зильбер-Рильке, Веймар

161. Портрет Н.Ф.Федорова. 1920-е
Холст на фанере, масло. 64 x 53,2
Справа вверху подпись: Пастернакъ
ГМТ. Приобр. в 1928 у автора
Инв. 439
Исполнен по наброскам 1893 года
Николай Федорович Федоров (1828–1903) — религиозный мыслитель

162. Портрет Л.Я.Карпова. 1920-е
Литография 65,5 x 49
Внизу подпись и авторская надпись: Пастернак Л.Карпов
Справа внизу графитным карандашом подпись: Пастернак
ГМИИ. Пост. в 1949 из собр. П.Д.Эттингера
Инв. Гр-108301
Лев Яковлевич Карпов (1879–1921) — ученый-химик, деятель российского революционного движения

163. Новолуние над Химзее. Германия. 1920-е
Бумага голубая, пастель. 16,5 x 22,5
Пастернак Траст, Оксфорд

164. Карикатура на Макса Либермана 1920-е
Бумага, карандаш. 6,7 x 9,5
Пастернак Траст, Оксфорд
Макс Либерман (1847–1935) — немецкий художник

165. Портрет Альберта Эйнштейна Конец 1920-х
Холст, масло. 105 x 84,5
Пастернак Траст, Оксфорд

166. Портрет Гордона Крэга. Конец 1920-х
Повторение портрета 1912 года, находящегося в Пастернак Траст, Оксфорд
Картон, черный карандаш. 49,8 x 32,6
Слева ниже середины подпись: Пастер
ГТГ. Пост. в 1973 через Новоэкспорт
Инв. Р-2782
Генри Эдуард Гордон Крэг (1872–1966) — английский режиссер, художник, теоретик театра

167. Автопортрет. Конец 1920-х
Бумага черная, цветной мел. 26 x 19
Пастернак Траст, Оксфорд

168. Автопортрет. Конец 1920-х
Сухая игла. 20 x 15,2; 29 x 23
Справа внизу в круге подпись-монограмма
ГМИИ. Дар в 1996 семьи художника, Москва
Инв. МЛК ГР-2683

169. Портрет Герхарта Гауптмана. 1930
Холст, масло. 124 x 95
Справа вверху подпись: L Pasternak 30
Национальный музей И.-Ф.Шиллера, Марбах
Герхарт Гауптман (1862–1946) — немецкий писатель

170. Натюрморт с черным виноградом. 1932
Бумага, акварель. 17,5 x 20
Справа вверху подпись: L Pasternak 32
Слева внизу подпись: L Pasternak
Пастернак Траст, Оксфорд

171. Поселок Фельдафинг близ Штарнбергерзее Германия. 1932–1933
Бумага бежевая, акварель, карандаш 20 x 27,5
Слева внизу подпись: L Pasternak
Пастернак Траст, Оксфорд

172. Портрет Е.Н.Суриц. 1936
Холст, масло. 81 x 60
Слева вверху подпись: Л.Пастернак
Собр. Е.Я.Суриц, Москва
Елизавета Николаевна Суриц (1881-1964), жена Я.З.Сурица, дипломата, полпреда СССР в Германии в 1934–1937 годах

173. Портрет Лили Суриц. 1936
Бумага, пастель. 61,5 x 45
Справа вверху подпись: Л.Пастернак
Внизу графитным карандашом авторская надпись: Глубокоуважаемым Елизавете Николаевне и Якову Захарови-

чу Суриц — на добрую память 1936.
Л.Пастернак
Собр. Е.Я.Суриц, Москва
Елизавета Яковлевна Суриц (род. 1923)
— дочь Е.Н. и Я.З.Суриц, историк балета

174. С.С.Прокофьев за роялем
в посольстве СССР в Берлине. 1937
Бумага, итальянский карандаш,
пастель 46 x 30
Справа внизу подпись: Берлин 3. III. 37
Л.Пастернак
Собр. Е.Я.Суриц, Москва
Сергей Сергеевич Прокофьев (1891–1953)
— композитор, пианист, дирижер

175. С.С.Прокофьев за роялем
в посольстве СССР в Берлине. 1937
Холст, масло. 47 x 35
На подрамнике внизу карандашом
надпись: Prokofiev, playing at the Soviet
embassy in Berlin
ЦГММК. Пост. в 1975 из МК СССР
Инв. 1790 II

176. Иоганн Себастьян Бах
и Фридрих Великий. 1938
Холст, масло. 80 x 60,3
Справа вверху подписи:
L. Pasternak Пастернак
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва
Иоганн Себастьян Бах (1685–1750) —
немецкий композитор и органист
Фридрих II Великий (1712–1786) —
король Пруссии с 1740

177. Автопортрет. 1930-е
Офорт. 20 x 15,2; 29,5 x 25
Справа внизу в круге подпись-монограмма
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва

178. Розалия Исидоровна Пастернак
1930-е
Холст, масло. 44 x 55
Пастернак Траст, Оксфорд

179. Портрет г-на Оппенгейма. 1930-е
Холст, масло. 63 x 49
Слева вверху подпись: L Pasternak
Пастернак Траст, Оксфорд

180. Уличный карнавал в Мюнхене. 1930-е
Бумага, восковые карандаши. 12 x 20
Пастернак Траст, Оксфорд

181. Обнаженная в ванне. 1930-е
Бумага, акварель, гуашь, мелки.
25,5 x 19,5
Пастернак Траст, Оксфорд

182. Арбуз. 1930-е
Бумага, акварель. 17,5 x 25
Слева внизу подпись: L Pasternak
Пастернак Траст, Оксфорд

183–187. АЛЬБОМЫ, содержащие рисунки,
исполненные в Германии в 1883–1912

183. Альбом № 2
Рисунки, исполненные в натурном классе
Мюнхенской Академии художеств
1883–1884
32 листа с изображениями: натурщики,
пейзажи, композиции
Бумага, графитный и итальянский
карандаши, тушь, перо. 33,4 x 21,3
На обложке бумажная наклейка
с надписью рукой Б.Л.Пастернака:
1883–1884 г. Мюнхен, классн. рисунки
почти что одного натурщика
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва

184. Альбом № 4
Мюнхен. Поленовские вечера в Москве
1885–1889
33 листа с изображениями:
наброски пейзажей и композиций
Бумага, графитный карандаш
16,2 x 10,8
На обложке бумажная наклейка
с надписью рукой Б.Л.Пастернака: 1885
г. Мюнхен. Мотив «Бедуина»
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва

185. Альбом № 18
Дрезден. Берлин. Остров Рюген.
1906, весна
19 листов, 17 из них с изображениями:
пейзажи
Бумага, графитный и итальянский
карандаш, пастель
10,3 x 17
На обложке бумажная наклейка
с надписью рукой Б.Л.Пастернака: № 18
1906 г весна. Дрезден, Берлин, о-в Рюген
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва

186. Альбом № 19
Остров Рюген. 1906, лето
18 листов с изображениями: наброски
птиц, пейзажей, композиции
Бумага белая и цветная, графитный
и итальянский карандаши, пастель.
12 x 18
На обложке бумажная наклейка
с надписью рукой Б.Л.Пастернака: № 19
1906 Лето Рюген
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва

187. Альбом № 43
Нюрнберг. Марбург. Венеция. Сиена.
Пиза. 1912, весна-лето
81 лист, 80 листов с изображениями:
путевые зарисовки
Бумага, графитный и итальянский
карандаш, уголь, акварель. 17,5 x 11
На обложке бумажная наклейка
с надписью рукой Б.Л.Пастернака:
весна 1912 май июнь № 43 Нюрнберг,
Марбург, цветн. рис. Piazz'ы в Венеции,
Сиене, наброски головы Герм. Когена
в Марбург. Лето в Marina di Piza
Собр. Е.Б.Пастернака, Москва

Принятые сокращения

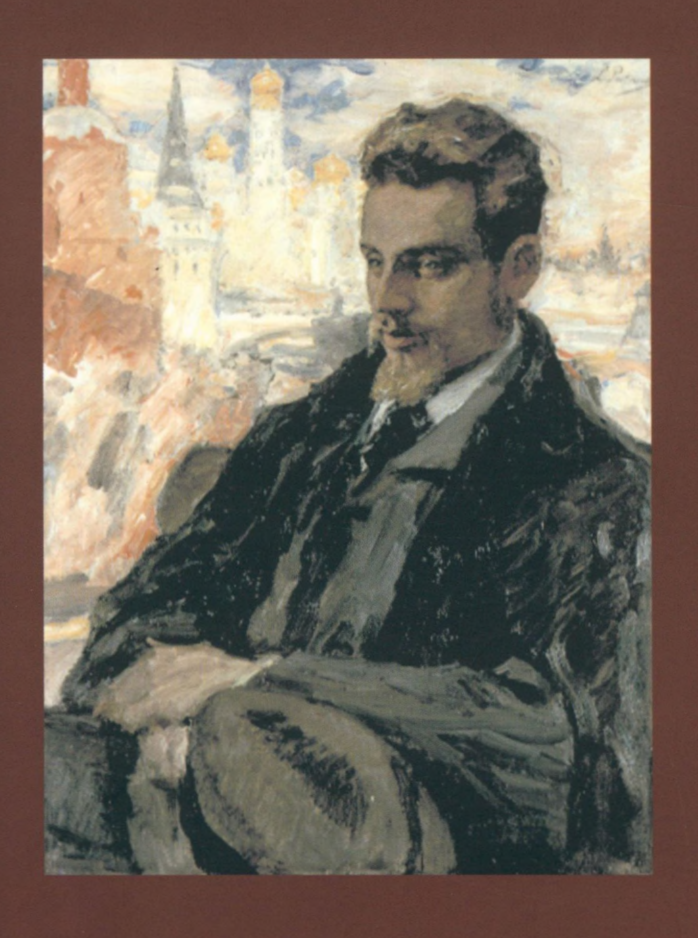
Музеи и организации:

ГИМ	Государственный Исторический музей, Москва
ГМИИ	Государственный музей изобразительных искусств им. А.С.Пушкина, Москва
ГМТ	Государственный музей Л.Н.Толстого, Москва
ГМФ	Государственный музейный фонд
ГРМ	Государственный Русский музей, С.-Петербург
ГТГ	Государственная Третьяковская галерея, Москва
ГЦГ	Государственная Цветковская галерея, Москва
ГЭ	Государственный Эрмитаж, С.-Петербург
МИИ	Музей изящных искусств, Москва; (после 1937 года — ГМИИ)
МК СССР	Министерство культуры СССР
МЛК	Музей личных коллекций, ГМИИ, Москва
МРМ	Московский Публичный Румянцевский музей
Музей Остроухова	Музей живописи и иконописи им. И.С.Остроухова, Москва
ТПХВ	Товарищество передвижных художественных выставок
ЦГММК	Центральный государственный музей музыкальной культуры им. М.И.Глинки, Москва

Частные собрания:

Собрание семьи художника, Москва	собственность сыновей Л.О.Пастернака Б.Л.Пастернака и А.Л.Пастернака, живших в Москве
Собрание семьи художника, Оксфорд	собственность дочерей Л.О.Пастернака Ж.Л.Пастернак и Л.Л.Пастернак-Слейтер, живших в Оксфорде, Великобритания
Пастернак Траст, Оксфорд	фонд, хранящий произведения Л.О.Пастернака, принадлежащие наследникам Л.Л.Пастернак-Слейтер; основан в 1979 году





К 75-летию со дня смерти
Райнера Мария Рильке